

Renata Santos

A TRADUÇÃO DO SUBLIME EM *METAMORPHOSES* DE OVÍDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução: Teoria, crítica e história da tradução.

Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Santos, Renata

A tradução do sublime em Metamorphoses de Ovidio / Renata Santos ; orientador, Mauri Furlan - Florianópolis, SC, 2014.
147 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Sublime. 3. Tradução. 4. Metamorphoses. I. Furlan, Mauri. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

A TRADUÇÃO DO SUBLIME EM *METAMORPHOSES* DE OVÍDIO

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 12 de setembro de 2014

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauri Furlan
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Cláudio Aquati
Universidade Estadual Paulista

Prof.^a Dr.^a Karini Simoni
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. José Ernesto de Vargas
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo amparo e o incentivo.

Aos meus amigos por suportarem os intermináveis monólogos sobre o sublime. Em especial ao Luiz Felipe que sempre acreditou em mim.

Ao professor Mauri, pela dedicação, compreensão e, sobretudo, pelas longas conversas que ajudaram a aplacar algumas angústias.

Aos Professores da PGET, por seus ensinamentos, e aos funcionários da PGET, pelo suporte.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

À Universidade Pública do Brasil.

RESUMO

Tomando a tradução como um trabalho que se abre para a reflexão e considerando a importância de atentar para a tradução de textos clássicos (da antiguidade clássica), esta dissertação apresenta um estudo sobre a tradução do sublime em *Metamorphoses* de Ovídio (foram estudados os mitos de *Daphne*, *Callisto* e *Arethusa*). A fim de investigar em que medida o sublime foi traduzido, de que modo esse efeito foi construído nas traduções para a língua portuguesa brasileira, primeiramente foi estudado o conceito de sublime buscando compreendê-lo em suas manifestações, investigando o percurso por que passou o conceito e a que está relacionado. Deste modo o sublime é estudado naquilo que apresentam: Longuino (século I d.C.); Edmund Burke e Friedrich Schiller (do século XVIII); Victor Hugo (século XIX). O sublime está relacionado em grande medida à retórica e ao terror, e é com base nesses elementos que é investigada a construção do sublime no texto de Ovídio e suas traduções. Estando o sublime relacionado à letra (BERMAN, 2007) do texto, ele é trasladado ao português nas duas traduções analisadas.

Palavras-chave: Sublime. Tradução. *Metamorphoses*. Letra.

ABSTRACT

Taking translation as a work that opens itself to reflection and considering the importance of paying attention to the translation of classical texts (from the classic antiquity), this dissertation presents a study about the translation of the sublime in Ovid's *Metamorphoses* (the myths studied are: Daphne, Callisto e Arethusa) . In order to investigate to which extent the sublime was translated, and how this effect was built on translations to portuguese, the concept of sublime was studied first, trying to comprehend its expressions, investigating the progress the concept has been through and what it is related to. Thus, the sublime is studied in what Longuino (1st century), Edmund Burke and Friederich Schiller (18th century), and Victor Hugo (19th century) present. The sublime is mostly related to rhetoric and terror, and based in these elements is that the contruction of the sublime in the text of Ovid and his translations is investigated. Being strictly related to the letter (BERMAN, 2007) of the text, the sublime is transferred to portuguese in both analysed translations.

Keywords: Sublime. Translation. *Metamorphoses*. Letter.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
1	O SUBLIME.....	17
1.1	O SUBLIME NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA E SUA RELAÇÃO COM A RETÓRICA.....	18
1.2	O SUBLIME NO SÉCULO XVIII.....	28
1.3	O CONCEITO ROMÂNTICO DE SUBLIME	40
1.4	O CONCEITO DE SUBLIME PARA OS FINS DESTA PESQUISA	46
2	ESTUDO DOS MITOS EM LATIM.....	53
2.1	A COMPOSIÇÃO RETÓRICA EM OVÍDIO	53
2.2	ANÁLISE DOS MITOS	56
2.2.1	Daphne.....	56
2.2.2	Callisto	65
2.2.3	Arethusa	73
3	ANÁLISE DAS TRADUÇÕES.....	83
3.1	O SUBLIME E A LETRA.....	84
3.2	ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	92
3.2.1	Dafne.....	93
3.2.2	Calisto	102
3.2.3	Aretusa.....	110
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS.....	123
	ANEXO A - Mitos em latim	125
	ANEXO B – Traduções	135

INTRODUÇÃO

Uma análise de tradução sempre levanta questões acerca das escolhas (sejam elas conscientes ou inconscientes) do tradutor. Muitas vezes é levantada a questão de possibilidade de tradução de certos elementos – linguísticos, estéticos, culturais – presentes no texto e, neste caso, o trabalho do tradutor entra em foco. Esses questionamentos aparecem a respeito da tradução de qualquer tipo de texto e são sempre válidos para se pensar a tradução enquanto processo, para refletir sobre a tarefa do tradutor.

Sendo a tradução um trabalho que se abre para a reflexão (BERMAN, 2007, p. 18), todo questionamento e toda investigação que envolvem a tarefa de traduzir contribuem para aprimorar essa área de estudos. No que se refere à tradução de textos clássicos – da antiguidade clássica – por mais que tenhamos séculos de traduções, e talvez exatamente por isso, há sempre o que descobrir que possa contribuir para (re)pensar não só os textos primeiros, mas o lugar da tradução desse tipo de texto.

Cada tradução é também uma leitura que contribui para a difusão e longevidade do texto clássico, por apresentar novos modos de significar e textualizar, contribuindo dessa maneira na constituição de uma biblioteca para cada um dos clássicos traduzidos, como apresenta Borges (2008) em *As versões homéricas*. As “bibliotecas” gregas são, entretanto, mais privilegiadas do que as latinas. Ao menos no Brasil, poetas e filósofos que escreveram em latim são pouco traduzidos. Muitas vezes encontramos apenas uma ou duas traduções publicadas de obras dos principais cânones, e das poucas que se encontram algumas são já bastante antigas e sem reedição. É importante, então, chamar atenção para a produção da antiguidade clássica, em particular a latina, para que novas traduções sejam produzidas e novos modos de significar continuem dando vida a textos que representam o berço da literatura ocidental.

Assim, considerando as contribuições que uma análise da tradução de um texto clássico pode apresentar no âmbito dos Estudos da Tradução, o presente trabalho tem como objeto de estudo a tradução do efeito estético ‘sublime’ na obra *Metamorphoses* de Ovídio, poeta romano que viveu entre 43 a.C. e 17 d.C., período de transição entre República e Império. *Publius Ovidius Nasus* foi um dos poetas financiados por Augusto, em uma época que ficou conhecida como o apogeu da literatura latina.

Em *Metamorphoses*, Ovídio reúne duzentos e quarenta e seis mitos de origem, isto é, mitos que explicam o surgimento de animais, plantas, montes, rios e até mesmo do mundo e do homem. A narrativa começa com a metamorfose do caos no mundo e termina com a metamorfose de Júlio César, na época em que viveu Ovídio. A obra apresenta a gênese do mundo por meio das metamorfoses que fizeram surgir não só um novo mundo, mas vários outros elementos que o compõem.

Ovídio compõe sua obra entrelaçando os vários mitos, construindo uma rede de metamorfoses que se relacionam por conta de uma personagem em comum, ou do deus que engendra a transformação ou ainda pelo cenário. A magnitude dos quadros pintados por Ovídio é notável, as transfigurações são terríveis, apresentadas como um processo de dor, mas ao mesmo tempo de libertação. As metamorfoses são uma verdadeira representação do que é sublime¹.

Esse sublime é construído em toda a obra, tanto pelas imagens escolhidas por Ovídio quanto pela sua composição linguística, que contempla vários elementos da retórica clássica. Assim, a presente pesquisa investiga a tradução desse elemento estético, o sublime, e tem por objetivo averiguar como é mantido no texto traduzido, quais de seus elementos permanecem e quais são transformados. Enfim, será investigado em que medida, o sublime foi construído no texto segundo.

Para realizar essa investigação, primeiramente faz-se necessário um estudo sobre o sublime, buscando compreendê-lo em suas manifestações, investigando o percurso por que passou o conceito e a que está relacionado. Uma cuidadosa revisão bibliográfica aponta o texto (datado do século I d.C.) *Do sublime*, de Longino, como o primeiro a tratar do sublime, apresentando seu conceito e cinco fontes (recursos) capazes de provocar esse efeito, as quais estão diretamente relacionadas à retórica.

Após o tratado de Longino, no século XVIII, o conceito de sublime é retomado primeiramente por Edmund Burke (*Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1759), que claramente se baseia nos clássicos para diferenciar o sublime do belo, em um período em que, de acordo com Terry Eagleton

¹ Em meu TCC (*A tessitura do sublime n'As Metamorfoses de Ovídio*) busquei mostrar de que modo o sublime, enquanto efeito estético, está presente n'As *metamorfoses* de Ovídio, entretanto, por ter trabalhado com apenas uma tradução da obra, não foram observados os elementos linguísticos que contribuiriam para a constituição do sublime no processo tradutório.

(1993), a estética está sendo redefinida. Em seguida, também no século XVIII, Friedrich Schiller (*Do sublime ao trágico*, que reúne dois ensaios sobre o sublime, publicados inicialmente em 1793) fala da relação entre o sublime e o trágico. Esses dois autores, junto com Kant, são as principais referências de sublime do século XVIII. No período romântico, Victor Hugo, com seu prefácio a *Cromwell*, *Do grotesco e do sublime* (publicado em 1827), (re)define o sublime pensando principalmente em sua composição no drama.

Cada um desses autores define e destaca elementos diferentes para compor o sublime, portanto não seria prudente apresentar apenas uma definição de sublime. É possível, entretanto, ler todas as variações nos conceitos apresentados e encontrar pontos de contato, isto é, elementos que são constantes na conceituação de sublime.

Com base nesses elementos, os quais são elencados no primeiro capítulo desta dissertação, são estudados, no segundo capítulo, alguns trechos de *Metamorphoses* a título de amostragem, a fim de compreender de que modo o sublime se constitui no texto de Ovídio. Essa amostragem será composta por mitos representativos (são eles *Daphne*, *Callisto* e *Arethusa*), que apresentam metamorfoses diferentes, isto é, as novas formas que os personagens assumem são diferentes, a saber: árvore; animal; constelação; fonte; ave. A transformação em cada uma das formas referidas acima é bastante comum na obra de Ovídio.

Tendo investigado de que modo o sublime está construído no texto de Ovídio, são analisadas, no terceiro capítulo, duas traduções, ambas em prosa: uma de David Jardim Júnior, publicada pela Ediouro em 1983; e outra, no prelo, realizada pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis* da UFSC, que contou com quinze diferentes tradutores, sendo cada um deles responsável por um dos quinze livros da obra ovidiana: Livro I por Cláudio Aquati; Livro II por Juvino Alves Maia Júnior; Livro III por Paulo Sérgio de Vasconcellos; Livro IV por Matheus Trevizam; Livro V por Luiz Henrique Queriquelli; Livro VI por Arlete José Mota; Livro VII por Rodrigo Gonçalves; Livro VIII por Milton Marques Júnior; Livro IX por José Ernesto de Vargas & Fernando Coelho; Livro X por Sandra Braga Bianchet; Livro XI por Leila Teresinha Maraschin; Livro XII por Mauri Furlan; Livro XIII por Anderson Martins Esteves; Livro XIV Antônio Martinez de Rezende; Livro X por Brunno V. G. Vieira. Essas duas traduções foram escolhidas para a pesquisa por serem as únicas traduções brasileiras da obra completa, isto é, embora sejam em prosa não há simplificação ou redução do texto original.

A hipótese inicial é de que o sublime faz parte da letra do texto (BERMAN, 2007) e aparece também na tradução, pois, mesmo que seja alcançado por meio de recursos linguísticos, faz parte do construto da obra, do estilo/tom do autor, e por essa razão é traduzido, ainda que não seja percebido diretamente como tal pelo tradutor. Sendo assim, o texto traduzido é analisado com o objetivo de investigar o que aconteceu com o sublime no texto segundo, isto é, verificar se e como o sublime permanece na tradução, de que modo foi construído, de que estratégias os tradutores se serviram.

1 O SUBLIME

O conceito de sublime perpassa a história da literatura/teoria literária e foi abordado por diversos autores desde Longino, por isso, para compreender o que é o sublime, como é construído e os efeitos que provoca, é necessário examinar o que seus principais estudiosos apresentam. O conceito surge na antiguidade clássica, período em que a retórica é sistematizada e conhece seu maior esplendor, e volta a ser abordado no século XVIII. Há uma grande lacuna temporal no que diz respeito às referências do sublime, entretanto vale ressaltar que durante a Idade Média o pensamento se configurava de modo diverso e não havia a mesma preocupação estética que apresentavam os clássicos, e que veio a ser retomada durante o Renascimento com o neoclassicismo.

Assim, serão apresentados a seguir os conceitos de sublime por diversos ‘teóricos’, a começar, evidentemente, por Longino, passando depois pelo pensamento estético do século XVIII que, de acordo com Terry Eagleton, apresenta uma distinção entre o material e o imaterial, “entre coisas e pensamentos, sensações e ideias, entre o que está ligado à nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente” (EAGLETON, 1993, p. 17). Deste período, a principal referência de sublime é Edmund Burke, cujas ideias a respeito de sublime influenciaram Kant na composição de sua *Crítica do juízo*; o conceito de sublime de Emmanuel Kant, por sua vez, foi retomado por Friedrich Schiller. Por fim, será estudado o conceito apresentado por Victor Hugo.

Cada um desses autores apresenta o sublime de modo diverso, relacionado à literatura, à arte como um todo, ou ao conceito de estética, e, estando, alguns deles, situados em momentos históricos diferentes, concebem o sublime de acordo com seu conceito de arte e o pensamento do lugar (histórico, social e cultural) em que estão inseridos. Considerando isso, não seria prudente apresentar para os fins deste trabalho uma definição absoluta de sublime, e ainda menos prudente seria escolher apenas um conceito dentre os que aparecem na história, pois seria mesmo impossível, ignorar séculos de estudos sobre arte e estética.

Assim, o conceito de sublime é estudado em cada um dos teóricos que dele trataram e, para os fins deste trabalho, são então apontadas relações, e elencados os pontos que ao final configuram a base para a investigação do sublime em *Metamorphoses* e suas

traduções. Não se pode afirmar que Ovídio construiu sua obra pensando nos pontos que são levantados ao final deste primeiro capítulo, o que não implica que o sublime não esteja construído em sua obra dessa maneira ou que assim não possa ser lido. Considerando o tratado de Longino, datado do século I d.C. (o que o tornaria de certo modo contemporâneo de Ovídio), é possível verificar o que, naquele momento, era considerado necessário, importante, para a construção de um bom texto e mesmo de um texto sublime; portanto, estando Ovídio inserido nesse mesmo contexto, é possível que ele estivesse ciente daquilo que é apresentado por Longino. Dessa forma, justifica-se a leitura da construção do sublime em *Metamorphoses*.

1.1 O SUBLIME NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA E SUA RELAÇÃO COM A RETÓRICA

A retórica, por muitos séculos, configurou o modo de pensar do homem, isto é, ela retroalimentou a concepção e prática linguística do homem, ela era considerada uma arte, no sentido clássico, ou seja,

una *ars* (τεχνη) es un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pero pensadas después lógicamente, que nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad, acción que no forma parte del curso natural del acontecer (LAUSBERG, 1999, p. 61).

A arte concebida dessa maneira é um processo que pode ser ensinado e aprendido por meio das regras e da repetição e imitação dos mestres, mas “el hombre tiene que traer consigo los presupuestos naturales, la aptitud natural (φύσις)” (LAUSBERG, 1999, p. 60).

Essa concepção de arte que se aplica à retórica está diretamente relacionada ao que Longino apresenta como sublime, que seria por sua vez a elevação máxima da arte, ou a arte desempenhada da forma mais elevada. Longino, o primeiro de que se tem registro a tratar do sublime, estabelece que

o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso, e que os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí; e que daí lançaram eles

ao redor do Tempo a rede de sua glória (LONGINO, 1996, p. 44).

Esse é já o primeiro ponto de contato entre a retórica e a construção do sublime, seu objetivo de atingir a excelência, Longino inclusive refere-se diretamente ao discurso, o que permite, portanto, pensar no discurso construído de maneira retórica.

Assim como a retórica, o sublime apresentado por Longino é uma técnica, isto é, pode ser aprendida, mas só é bem desempenhada por aqueles que possuem uma genialidade inata, a qual também não é suficiente sem a técnica, pois

é o método que é capaz de circunscrever os limites e colaborar. A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia; pois, se frequentemente precisa de agulhão, precisa também de freio. (LONGINO, 1996, p.45)

Ao tratar da natureza do sublime, Longino (1996, p.51) apresenta logo no início de sua exposição o desprezo pelo excesso, o exagero, “nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande”, para em seguida levantar a questão da longevidade e universalidade do texto,

pois grande, na realidade, é aquilo que suporta um reexame frequente, mas contra o qual é difícil e mesmo impossível de resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar. Em suma, eis a regra: é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos. (LONGINO, 1996, p. 52)

Essa é a natureza do sublime, algo que eleva e inspira a alma e que dura mais do que o momento da leitura, que vai além do que está no papel, que provoca reflexão, é enfim aquilo que extrapola o discurso.

De acordo com Longino, cinco são as fontes capazes de gerar a “grandeza do estilo” e todas elas pressupõem um bom conhecimento do uso da linguagem, pois para o autor nada existe sem a palavra: 1 faculdade de lançar-se a pensamentos elevados; 2 paixão violenta e criadora de entusiasmos; 3 qualidade da fabricação das figuras (figuras

de pensamento e figuras de palavras); 4 expressão de nobreza (que diz respeito à escolha das palavras e às expressões figuradas fabricadas); 5 composição digna e elevada (sendo que esta última engloba todas as anteriores). Um texto composto com atenção a essas cinco fontes tem o poder de elevar a alma, que, “atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1996, p. 51). As duas primeiras fontes são naturais, isto é, são parte do gênio do escritor, inatas, as outras três são adquiridas por meio da técnica.

Essas cinco fontes podem ser relacionadas às três primeiras partes da retórica, *inuentio*, *dispositio* e *elocutio*, que

son una preparación poética de la ejecución práctica (llevada a cabo mediante la *memoria* y la *actio*). La división del trabajo consiste en que una persona sea la que compone el discurso (*inuentio*, *dispositio*, *elocutio*) y otra la que lo pronuncie (*memoria*, *actio*), corresponde a la división del trabajo o funciones entre el poeta y el cantor. (LAUSBERG, 1999, p. 87)

Dentro da retórica a *inuentio* é basicamente o encontrar o que dizer, os argumentos, a ideia, o tema, enquanto a *dispositio* é o processo elaborativo, diz respeito à disposição das ideias, e a *elocutio* é a própria estilização do discurso e é dividida em cinco partes: *latinitas*, a correção idiomática, relacionada à gramática; *perspicuitas*, que se refere à clareza do discurso em oposição à obscuridade; *ornatus*, constitui a maior parte da *elocutio* e diz respeito aos adornos, às figuras de linguagem que vão compor o discurso; *aptum*, a adequação entre as partes internas do próprio texto e externas (público, tempo, espaço); e *vitia*, que são os elementos que devem ser evitados em cada uma das partes anteriores.

A *inuentio*, portanto, está relacionada às duas primeiras fontes apresentadas por Longino como capazes de gerar o sublime, “lançar-se a pensamentos elevados” e “paixão violenta e criadora de entusiasmo”, pois é assim que o poeta vai escolher o que dizer; esse tema também têm que ser propício para alcançar o sublime. Já a *dispositio* está ligada à terceira fonte apresentada por Longino “a qualidade da fabricação das figuras”, isto é, de que modo as figuras de linguagem e pensamento se organizam, sua ordem. A *elocutio*, por sua vez, está ligada à “expressão de nobreza”, ou seja, a escolha das palavras, expressões e figuras, referindo-se mais precisamente ao *ornatus*, dentro da *elocutio*, e dentro

do *ornatus* à *compositio*, que envolve a sonoridade e o ritmo e trata de toda a parte estética do texto.

A quinta fonte apresentada por Longino e que abarca todas as outras fontes, sendo, pois, o resultado, “composição digna e elevada”, é o propósito mesmo da retórica, pois, como alega Lausberg (1999, p. 84), “la finalidad del discurso queda circunscrita al determinarse que el discurso tiene como fin el convencimiento, la persuasión del oyente”. Assim, também o sublime tem como alvo o leitor/ouvinte, isto é, a composição do texto visa provocar nele o sentimento de sublime, persuadi-lo e convencê-lo a fim de que alcance o sublime.

De acordo com o que é apresentado por Longino, o sublime está mais relacionado à composição do texto do que propriamente ao tema escolhido. O autor faz referência a Homero, que na *Ilíada* colocou todo o seu vigor, vitalidade, e mantém uma profusão de emoções, enquanto que na *Odisséia* apresenta um declínio de sua genialidade:

ele não conserva mais a mesma tensão desses famosos poemas consagrados a Ílion, não mais a igualdade dessas alturas que não conhecem envergamento, nem a agilidade de se voltar fundada sobre o sentido da cidade e sobre acúmulo vigoroso de imagens vindas da realidade. Mas como o oceano, quando se retrai sobre si mesmo, e se isola nos limites que são seus, eis que aparece doravante o refluxo da grandeza e, nas narrativas fabulosas e inacreditáveis, a errância. (LONGINO, 1996, p.58)

Vê-se aí mais uma convergência daquilo que Longino apresenta como sublime e a retórica, pois esta é propriamente a arte do bem dizer, isto é, de construir o discurso de modo a inebriar e persuadir o leitor/ouvinte. Prova disso é a importância que a *elocutio* assume sendo a maior parte da retórica; os teóricos lhe dedicam maior atenção justamente por se tratar da fase elaborativa do discurso, a qual abrange as figuras, propriamente a palavra (*verba*), a formulação linguística. Assim, a formulação do sublime

está nas indignações, nas paixões violentas, aí onde se deve atordoar completamente o ouvinte [...]; ele [o sublime] convém, com efeito, aos lugares-comuns, aos epílogos, mais frequentemente, e às digressões, a todas as

exposições, explicações, narrações, descrições da natureza. (LONGINO, 1996, p. 64)

O objetivo dessa formulação linguística é “fabricar imagens” (aparições), que é o momento “quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório” (LONGINO, 1996, p. 67). As “aparições” são a construção de uma imagem por meio do discurso e têm por objetivo, no caso da poesia, o choque, o maravilhar o leitor tornando visível por meio da palavra o que antes só estava no pensamento, era apenas imaginado. Essas “aparições” também são um recurso retórico, como menciona o próprio Longino (1996, p. 67), mas com finalidade diferente daquela da poesia, pois na oratória trata-se apenas de uma “descrição animada”.

As “aparições” têm o poder de “acrescentar aos discursos numerosos outros aspectos de veemência e de paixão, mas, misturada à argumentação dos fatos, a aparição não apenas convence o ouvinte, mas também o escraviza” (LONGINO, 1996, pp. 70-71), sendo, portanto, mais forte que a argumentação real. Na poesia, as “aparições” estão diretamente relacionadas à veemência da emoção, ou seja, é o trabalho de pintar, através de palavras, os pensamentos, sentimentos, emoções das personagens vivendo aquele momento que está sendo narrado. Trata-se da materialização, através da linguagem de palavras, daquilo que está acontecendo, ou que se imagina que esteja acontecendo. Para criar essas aparições, Longino faz um estudo de algumas figuras que, segundo ele, são capazes de criar “a grandeza do estilo”, a grandiloquência.

As figuras elencadas por Longino, as quais serão brevemente apresentadas a seguir, são: *apóstrofe*; *figura*; *perguntas e respostas*; *assíndeto*; *hipérbato*; *poliptotos*; *perífrase*; *metáfora*; *hipérbole*; e *associação de figuras*, que envolve duas ou mais figuras.

A *apóstrofe* seria um juramento que eleva aqueles em nome de quem, por quem, se está jurando, coloca-os no patamar dos deuses e produz no público uma certa emoção, um sentimento de admiração diante da paixão inesperada do juramento.

ele [o orador] transforma a natureza da demonstração em um sublime e uma paixão extremas, em uma exaltação que os leva a crer nesses juramentos estranhos e prodigiosos; e ao mesmo tempo, na alma dos ouvintes, ele injeta seu

verbo como um remédio, um antídoto (LONGINO, 1996, p. 72)

Mas, para esse juramento implicar uma grandeza, é necessário estar atento ao “lugar” em que aparece, à “maneira”, à “circunstância” e a sua “finalidade” (LONGINO, 1996, p. 73).

As *figuras* são de certo modo aliadas naturais do sublime, entretanto esse artifício soa ao ouvinte como um embuste, “o ouvinte fica logo indignado se, como criança sem razão, vê-se transportado pelas figuras (derrisórias) de um orador profissional” (LONGINO, 1996, p. 74), evitando, assim, ao máximo deixar-se convencer pelo discurso, por isso a melhor maneira de usar as figuras é disfarçá-las a ponto de o ouvinte não perceber o seu uso. Para disfarçar o uso desse recurso o antídoto é o sublime e o patético, pois “nos discursos, o patético e o sublime colocam-se bem mais perto de nós, graças a uma afinidade natural e ao brilho, mostram-se sempre antes das figuras e cobrem de sombra sua técnica e, por assim dizer, conservam-nas no estado de coisas ocultas” (LONGINO, 1996, p. 75). O exagero, nesse momento, tem a função de obscurecer a figura, quase como que por um processo de obnubilação,

mais ou menos como as luzes indecisas desaparecem, quando são cercadas pelos raios do sol, assim também os artifícios da retórica, quando a grandeza é derramada por todos os lados, obscurecem. (LONGINO, 1996, p. 74)

No que se refere a outro recurso, as *perguntas e respostas*, a troca de perguntas e as respostas apresentadas pelo orador a suas próprias perguntas dão vigor ao discurso, tem por objetivo não apenas elevar o discurso, mas também torná-lo mais convincente, levando o ouvinte a pensar que tudo aquilo que estava já preparado foi, na verdade, proferido improvisamente, e representa as próprias emoções da personagem, assim como nas situações reais de interação, “pois o patético traz mais efeito, quando o próprio orador parece não se empenhar nisso, mas a ocasião parece engendrará-lo; e a interrogação que dirige a si mesmo e a resposta que se dá imitam o momento da paixão” (LONGINO, 1996, pp. 75-76).

Parte do texto em que Longino trata do *assíndeto* se perdeu, mas essa figura é a ausência de ligação entre palavras e frases e dá “a impressão de uma agitação que entrava o ouvinte ao mesmo tempo que

o precipita para frente” (LONGINO, 1996, p. 76). Esta figura aparece relacionada ao que Longino chama de *associação de figuras*, que é um entrelaçamento de figuras de que o orador faz uso para provocar uma mudança violenta que impacta o ouvinte, é uma tentativa de imprimir ao discurso o choque e a surpresa. Sendo assim, “a ordem é desordenada e, por sua vez, a desordem envolve uma certa ordem” (LONGINO, 1996, p.77).

O *hipérbato*, por sua vez, “trata-se da ordem das expressões ou dos pensamentos, perturbada na sequência natural, e algo como o caráter mais verdadeiro de uma paixão violenta” (LONGINO, 1996, p. 78). É uma forma, portanto, de representar como os homens agem quando estão cheios de um sentimento inflamado, sem conseguir ordenar as emoções variadas e numerosas que os preenchem, não sendo capazes, portanto, de manter a “rota”, saltando de uma coisa para outra, intercalando passagens, pois não são capazes de organizar seus pensamentos.

Os *poliptotos* são variações e gradações, “mudanças de caso, de tempo, de pessoa, de número e de gênero” (LONGINO, 1996, p.80), que produzem o sublime justamente por sua variedade que provoca um efeito de vivacidade no discurso. A substituição de singular por plural dá uma ideia de “multidão do número”, fazendo com que os fatos adquiram mais pompa ao serem multiplicados. Esse artifício, entretanto, alerta Longino, só deve ser usado nos “casos em que o assunto admite a jactância, ou a abundância, ou a hipérbole, ou a paixão, ou um ou vários desses procedimentos” (LONGINO, 1996, p. 81), caso contrário o resultado será um texto empolado. Em síntese, “onde as palavras estão no singular, colocá-las no plural é uma marca de paixão inesperada; quando estão no plural, unir a pluralidade sob um só nome que soe bem, em razão da metamorfose das coisas em seu contrário, coloca também em estado de surpresa” (LONGINO, 1996, pp. 81-82).

No que tange à mudança de tempo, o objetivo é aproximar o leitor/ouvinte do que está sendo narrado, pois “quando representas fatos pertencentes ao passado como atuais e presentes, teu discurso não será uma narração, mas uma ação dramática” (LONGINO, 1996, p.82). A mudança de pessoa pretende alcançar o mesmo objetivo, aproximar o leitor/ouvinte das ações, “quando falas, não como se dirigisse a todos, mas a um só [...], tu o tornarás mais emocionado e ao mesmo tempo mais atento, cheio de ação, despertado pelas palavras a ele dirigidas” (LONGINO, 1996, p.83). Mas ainda maior emoção advém da mudança da terceira pessoa para a primeira pessoa, ou seja, quando o autor/orador assume o lugar do personagem. Assim,

a utilização dessa figura é recomendada quando a urgência do momento não permite ao escritor a espera, mas constrange-o, de repente, a passar de uma personagem a outra (LONGINO, 1996, p.83).

Uma figura sobre a qual Longino pouco se detém é a *perífrase*, que seria a substituição de um vocábulo ou expressão por outra que provocaria mais melodiosa emoção ou suscitaria uma ainda maior. No que se refere às *metáforas*, o ideal é a sua utilização no momento em que as paixões provocam uma torrente de emoções. Longino, entretanto, não aconselha o uso exacerbado dessa figura, pois

as paixões bem colocadas e fortes e o sublime de natureza nobre são, eu o afirmo, antídotos apropriados; é que, no tumulto do arrebatamento, por natureza, eles arrancam e empurram para a frente todo o resto, e, muito mais, impõem a ousadia como absolutamente necessária e não dão ao ouvinte folga para contar as metáforas, tanto ele partilha o entusiasmo com o orador. (LONGINO, 1996, pp. 88-89)

A última figura apresentada por Longino é a *hipérbole*, que seria o exagero, ou a expressão exagerada daquilo que queremos representar. Assim como as *figuras* que desempenham melhor o papel de criar a grandiloquência quando não são percebidas pelo leitor/ouvinte, “tal coisa ocorre quando as hipórbolés, sob efeito de uma paixão viva, são pronunciadas de acordo com a importância de uma situação crítica” (LONGINO, 1996, pp. 97-98).

Todas essas figuras de linguagem que Longino elenca como capazes de produzir a “grandeza do estilo”, e, portanto, alçar o discurso ao sublime, são figuras retóricas que fazem parte do *ornatus*, que pertence à terceira parte da retórica, *elocutio*. Essa é portanto mais uma mostra da relação entre o sublime da antiguidade clássica e a retórica.

A maioria das figuras apresentadas por Longino tem por objetivo produzir, por meio de uma mudança violenta na composição do discurso, a surpresa, o choque, algum desequilíbrio, que por sua vez provocará no leitor/ouvinte uma emoção forte e elevada. De acordo com Longino (1996, p. 86), “todas essas figuras tornam os discursos ao mesmo tempo mais patéticos e mais emocionantes”, isto é, o sublime está ligado à paixão mais forte e violenta.

Por isso, a escolha dos vocábulos também é essencial, de acordo com Longino, para a produção do sublime:

“a escolha dos termos próprios e magníficos atrai e encanta os ouvintes, e para todos os oradores e escritores é a preocupação máxima, porque é ela que proporciona, ao mesmo tempo, grandeza, beleza, belo verniz, peso, força, vigor e ainda certo brilho aos discursos” (LONGINO, 1996, p.86).

Por isso, também é tão importante perguntar-se como receberiam essas palavras os grandes gênios e a posteridade.

A ordem das palavras também contribui para a construção do sublime, pois é algo que pode ser edificado pela harmonia, a colocação harmônica das palavras. Longino apresenta ainda a harmonia como um recurso natural, um privilégio do homem, que, por meio do arranjo da linguagem, pode tocar

a própria alma e não somente o ouvido; harmonia que põe em movimento espécies variadas de palavras, de pensamentos, de ações, de beleza, de melodia – coisas que crescem e nascem conosco–; que, pela mistura e multiplicidade de formas de seus próprios sons, transmite à alma dos que estão próximos, a paixão que está presente naquele que fala; fazendo sempre o auditório compartilhá-la (LONGINO, 1996, p. 99)

Além de considerar, na composição, as figuras que suscitam o sublime, a escolha e a ordem das palavras, o autor deve também imitar os antigos, o que seria já uma forma de “lançar-se a pensamentos elevados”, pois “da grandeza da natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os eflúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos capazes de profetizar se entusiasмам ao mesmo tempo sob o efeito da grandeza dos outros” (LONGINO, 1996, p. 65).

Porém, mais do que imitar os grandes gênios precedentes, na tentativa de alcançar a produção do sublime, os escritores devem mesmo perguntar-se como esses gênios, tais quais Homero e Demóstenes, diriam aquilo, ou ainda, como esses grandes receberiam e julgariam

aquilo que o autor está prestes a dizer. Por último, como forma máxima de elevação, aquele que objetiva alcançar o sublime em sua obra deve perguntar-se como sua obra será lida/recebida pela posteridade, pois vale lembrar que o sublime é aquilo que transcende o discurso, tornando-se imagem. Essa imitação dos grandes gênios é uma forma de alcançar uma “composição digna e elevada”.

Para conduzir suas qualidades à mais alta perfeição, não basta conhecer e saber onde empregá-las, é preciso saber empregar com perfeição, haurindo suas qualidades naturais elevando ao máximo o que Longino chama de “dons enviados dos deuses”, os quais são “a força de uma palavra grandiosa, a paixão cheia de sopro, a abundância, a inteligência, a rapidez (onde ela se impõe), a força e a potência às quais ninguém pode aceder” (LONGINO, 1996, p.94). Essa busca pela perfeição na construção do discurso é representativa também da retórica, que, assim como o que é apresentado por Longino a respeito do sublime, não diz respeito apenas à perfeição na execução da arte, mas à perfeição do artífice, que deve, como já mencionado anteriormente, ter genialidade, um dom natural para levar essa arte à perfeição:

en cuanto *bene dicendi scientia* [...] la retórica consiste en el *bene*. La caracterización *bene* abraza, pues, las *virtutes* retóricas particulares. Las *virtutes* de una *ars* designan tanto una perfección de la obra (*opus*), indicada aquí por el *dicendi*, como también una perfección del *artifex* (en este caso, del *orator*). (LAUSBERG, 1999, p. 83)

O sublime, portanto, não é o comum, é o raro, aquilo que provoca admiração justo pelo fato de ser raro, e daí elevado, perfeito, comparável aos deuses. A perfeição, de que trata Longino, é uma aliança entre arte e natureza e coloca a sublimação como algo dos deuses, os próprios poetas sublimes são comparáveis aos deuses:

grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais, é admirado. (LONGINO, 1996, p. 95)

Em síntese, o sublime de acordo com o que apresenta Longino, está diretamente ligado à retórica, ao menos às suas três primeiras partes – *inuentio*, *dispositio* e *elocutio* – que dizem respeito à elaboração do discurso. Por isso, assim como na retórica, o sublime pode ser aprendido por meio da técnica, mas somente um grande gênio, alguém que possui um dom inato, pode produzi-lo, levando assim a *ars* – técnica – à sua expressão máxima, à perfeição, a qual é associada ao divino. Por fim, o sublime é uma construção harmoniosa, longa e universal – “que agrada sempre e a todos” – e que tem o poder de despertar no leitor/ouvinte as emoções mais violentas e avassaladoras através de “aparições” – construção de imagens por meio de palavras –, sendo elas representação de força, vivacidade, e produzindo o inesperado, o choque, elevando, assim, a alma do leitor/ouvinte ao êxtase. O sublime está, desse modo, ligado ao patético – *pathós* – às paixões mais elevadas, e que é construído de modo a extrapolar o discurso. O sublime é, portanto, algo sem medida.

1.2 O SUBLIME NO SÉCULO XVIII

No século XVIII, o conceito de sublime volta a aparecer. Trata-se de um momento em que a estética passa por uma distinção entre o material e o imaterial, entre razão e sensação, de um momento em que, de acordo com Terry Eagleton, em sua obra *A ideologia da estética*, devido a uma imersão do mundo no domínio da razão, estava esquecida

a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo.(EAGLETON, 1993, p.17)

Surge em meio à racionalidade, fruto do iluminismo, a necessidade de algo que dê conta do sensível; os sentimentos e as sensações já não podem ser ignorados, mas devem, sim, ser trazidos para dentro da razão. É como se a estética, essa espécie de ciência das sensações (e que Eagleton relaciona com o corpo), fosse um suspiro em meio à racionalidade, é quase como o sopro de vida que permite que o homem siga vivendo.

Eagleton apresenta a estética nesse momento relacionando-a à política: surgia “um novo e ousado modelo de vida social, ainda inalcançável na realidade [...] surgia a visão de uma ordem de sujeitos

livres, iguais e autônomos, obedecendo a nenhuma lei senão a que eles próprios se davam” (EAGLETON, 1993, p. 20). A classe média passa a ser sujeito, tem estatuto político; trata-se da produção de um novo sujeito humano que se apropria da lei. Assim como a arte que tem a lei em si mesma, ele obedece a lei e obedece a seu próprio interior. Esse novo sujeito é modelado no objeto estético.

De acordo com o teórico inglês, a moral se torna estetizada, parece que a estética tem o papel de unir a sociedade por algo comum. Assim como o gosto é comum às pessoas (como vem a dizer Burke [1993] e Kant [2010]) se pensa em uma coletividade: “a estética é o inimigo do egoísmo burguês: julgar esteticamente significa colocar entre parênteses, e o mais longe possível, seus próprios preconceitos, em favor de uma humanidade universal” (EAGLETON, 1993, p. 35). Assim, a moralidade é como o gosto, no sentido de que é sensorial, por isso se inscreve no corpo, como a estética.

Enfim, de acordo com o que apresenta Eagleton, aparentemente a estética, no século XVIII, é uma espécie de síntese de um projeto de hegemonia, o que interessa nesse primeiro momento não é a arte propriamente, mas o “processo de reforma do sujeito humano a partir de dentro”. É como se fosse uma maneira de as pessoas se iludirem para acreditar que elas próprias criaram as leis; o senso de moralidade aparece como algo que respeita os desejos do indivíduo, de todos os indivíduos, como algo que todos eles têm em comum. Assim também é o gosto, a arte, por isso a relação estabelecida com a moral, ambas parecendo interligadas, como se fossem uma unidade.

É nesse contexto, em que a emergência da estética provoca uma crise da razão, que o conceito de sublime é retomado, primeiro por Edmund Burke, filósofo anglo-irlandês, depois por Immanuel Kant, filósofo alemão, e por último por Friedrich Schiller, poeta e filósofo alemão, que retoma o que já havia sido trabalhado por Kant. De acordo com Eagleton, todos esses pensadores, e outros ainda que pensaram a estética, não negam a razão, mas, nesse momento, o corpo e as sensações ganham mais espaço.

Edmund Burke publicou uma primeira edição de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* em 1757, mas, devido às críticas recebidas, revisou o texto e acrescentou um ensaio sobre o gosto para uma segunda edição que foi publicada em 1759. Burke começa assumindo a probabilidade de que o padrão de razão e gosto é o mesmo para todos, logo seu objetivo é encontrar princípios de gosto comuns a todos os homens e, ao longo de seu texto, mostra a existência deles com exemplos dos sentidos.

Primeiro fala do paladar, que há um consenso de que aquilo que é doce é bom e de que o que é amargo e azedo é ruim e, para justificar possíveis variações de gosto, alega que quem prefere o amargo o faz apenas por questão de hábito, não porque o prefira de fato. O autor ainda defende que o mesmo é válido para a visão, isto é, que existe um consenso quanto ao que é belo.

Burke baseia sua ideia – de que os princípios de gosto são os mesmos em todos os homens – nos sentidos, pois, de acordo com ele, se apreendemos o mundo pelos sentidos (visão, tato, paladar, audição e olfato) e todos possuímos os mesmos sentidos, os quais funcionam da mesma maneira em todos os homens, então todos conhecemos o gosto da mesma maneira. Assim, a priori, todos sentimos o doce e o amargo e sabemos que o doce é melhor, não há diferença de gosto, e se alguém prefere o pior é porque ainda não conhece o melhor, ou seja, não observou, não experimentou o que é melhor. Portanto, o gosto difere somente por uma questão de ignorância ou de incapacidade da pessoa de reconhecer aquilo que é melhor.

Desse modo, a natureza e os princípios do gosto são uniformes, mas seu grau varia de acordo com o juízo e a sensibilidade de cada indivíduo:

sabe-se que o gosto (seja ele qual for) é aperfeiçoado exatamente do mesmo modo que o nosso juízo, pela ampliação de nosso conhecimento, por uma observação atenta do nosso objeto e pela prática constante (BURKE, 1993, p. 34).

Assim, a ausência de sensibilidade equivale à falta de gosto, e a debilidade do juízo equivale ao gosto equivocado, ou mau gosto.

Burke, desde o início, diferencia o sublime do belo: para ele o sublime é tudo que incita o deleite (o qual, de acordo com o autor, é um sentimento que nasce da dor), enquanto que a beleza é qualidade das coisas capazes de despertar afeto, ternura ou algo semelhante. Ele distingue três estados de espírito – indiferença, dor e prazer – e é possível passar de um para o outro independentemente da ordem. Dor e prazer, neste caso, não são codependentes, o prazer não é o fim de uma dor e dor não é resultado do fim de um prazer; há estados de indiferença entre eles também, e a cessação de dor provoca o que Burke chama de *deleite*, que não é um prazer positivo – o prazer pode ser positivo ou negativo, sendo o primeiro relacionado à beleza e o segundo ao sublime.

O filósofo irlandês distingue as paixões que, segundo ele, pertencem à autopreservação, as quais “derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas” (BURKE, 1993, p. 47), por isso, essas paixões são fontes de sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. [...] as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993, p. 48)

Além do terror, a simpatia também é uma fonte de sublime, de acordo com Burke:

a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles; de modo que essa paixão pode partilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte de sublime [...].(BURKE, 1993, p.52)

Burke fala também das tragédias e daqueles objetos que vemos nas tragédias e nos são fonte de um prazer intenso, ao passo que, se vistos na realidade nos provocariam profunda aversão. Ele explica esse fenômeno por dois sentimentos que provocam a catarse, exatamente como apresenta Aristóteles em sua poética: o alívio “sentido ao considerar que uma história tão sombria é apenas uma ficção e, em seguida, ao supor que estamos ao abrigo dos males cuja representação assistimos” (BURKE, 1993, p. 53). É por isso que sentimos também deleite² diante das desgraças alheias, especialmente se for uma pessoa “admirável”. Assim, experienciamos o sentimento de catarse (embora Burke não faça referência direta a Aristóteles) por meio do “terror”, que gera o deleite, e a “piedade”, que é acompanhada por um prazer:

² “Deleite” neste trabalho é usado sempre no sentido apresentado por Burke, isto é, o resultado da eliminação de dor ou perigo.

não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz; portanto, quer a desdita ocorra diante de nossos olhos, quer ela se passe na história, sempre nos provoca deleite. Ele não é puro, mas mesclado com um razoável mal-estar. (BURKE, 1993, p. 54)

Entretanto, quanto mais a desgraça se aproxima da realidade, mais poderosa é a paixão que provoca. No caso da arte, o prazer resulta da imitação, justamente pelo fato de não ser real (o sentimento de “piedade” da catarse). A imitação também é um prazer e deriva da mesma causa que a simpatia, isto é, nos interessamos pelo que os outros sentem e esse interesse

nos induz a copiar tudo o que eles fazem e, por conseguinte, sentimos prazer em imitar e em tudo que se relaciona com a imitação em si mesma, sem qualquer intervenção da faculdade de raciocínio. [...] É um dos elos mais fortes da sociedade, é uma espécie de cortesia mútua, não imposta e extremamente agradável para todos. (BURKE, 1993, p. 54)

Além da simpatia e da imitação, a ambição é outra fonte de sublime, a qual está relacionada com o que já foi apresentado por Longino, pois se refere ao desejo e à satisfação de ser superior em algo: “é desse princípio que provém o grande poder da lisonja, pois ela consiste tão somente em despertar no espírito do homem a ideia de uma superioridade que ele não tem” (BURKE, 1993, p. 57). Trata-se, portanto, do que Longino apresenta como elevação de sentimentos e grandeza, que subjuga o leitor nas passagens sublimes dos poetas e oradores.

O sublime aqui também é associado ao divino, pois investigar as paixões é investigar os órgãos do espírito, e tudo isso é criação de Deus, segundo Burke. Portanto, examinando sua obra, pode-se chegar a conhecer seus desígnios, pois “a elevação do espírito deve ser o principal objetivo de todas as nossas investigações, e se não produz esse efeito, em alguma medida, são-nos de pouca valia” (BURKE, 1993, p. 59).

A diferença entre Burke e Longino é que, para o primeiro, o sublime não é uma paixão, mas um elemento da natureza que provoca

uma paixão: o assombro, e os efeitos secundários, admiração, reverência e respeito. O sublime, entretanto, é provocado principalmente pelo terror:

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime. (BURKE, 1993, p. 65)

Por isso, também a obscuridade é necessária, pois não há nada mais terrível do que aquilo que não distinguimos com clareza. Assim, a palavra serve melhor ao sublime, pois manuseando-a, se é capaz de criar imagens obscuras, melhor do que em uma pintura. Assim como Longino, Burke claramente valoriza a palavra, a construção linguística do sublime, pois as palavras transmitem as paixões: “a maneira adequada de transmitir os sentimentos de um espírito a outro é através das palavras; todos os outros meios de comunicação ficam muito aquém do desejável” (BURKE, 1993, p. 68).

Burke apresenta, então, várias causas do sublime, sendo todas elas relacionadas em alguma medida ao que é terrível: “poder”, o qual deriva sua sublimidade do terror, pois o poder de causar dor nos aterroriza, ele está ligado à força, violência, perigo, e ao próprio Deus, ao Universo, à Natureza; “privação”, *vazio, trevas, solidão, silêncio*; “vastidão”, que é a grandiosidade de dimensões; “infinitude”, que pode ser alcançada de duas formas: por uma sucessão de estímulos que se repetem e quando cessam deixam uma espécie de eco, ou ainda pela uniformidade, nesse caso as coisas são tão iguais que não é possível encontrar uma variação para interromper a ideia de infinito. Essas causas são válidas não apenas para a literatura, a poesia, mas a arte em geral, a arquitetura, a pintura, e mesmo a música.

No que concerne especificamente à poesia, Burke explica que a ideia que comumente se tem sobre as palavras (e daí da poesia e da eloquência) “é que elas agem sobre o espírito suscitando-lhe as ideias das coisas que representam, segundo o estabelecido pelo costume” (BURKE, 1993, p. 170). O autor investiga esse princípio começando por dividir as palavras em três classes (BURKE, 1993, p. 170): 1- aquelas que representam “ideias simples unidas pela natureza para formar um determinado composto, como homem, cavalo, árvore, castelo”, as quais

ele chama de *agregadas*; 2- aquelas que “simbolizam uma única ideia simples de tais compostos, e não mais do que uma, como vermelho, azul, redondo, quadrado”, as quais denomina *simples abstratas*; 3- se trata das palavras formadas por uma união arbitrária “das duas anteriores e das várias relações entre elas, em graus maiores ou menores de complexidade, como virtude, honra, persuasão, magistrado”, as quais nomeia de “*abstratas compostas*”.

As palavras do terceiro grupo seriam, por assim dizer, adjetivos ou substantivos abstratos, isto é, que não apresentam referente direto – mesa, por exemplo, apresenta um referente direto: quando falamos ou ouvimos a palavra mesa, temos uma imagem mental de mesa, um elemento concreto no mundo, um referente, ou significativo, que resgatamos ao som dessa palavra. No caso das palavras *abstratas compostas*, não encontramos um referente imediato; de acordo com Burke, “sendo compostas, não constituem essências verdadeiras e dificilmente originam, penso eu, quaisquer ideias” (BURKE, 1993, p. 170). O filósofo defende que essas palavras são apenas sons e que apreendemos seu significado à medida que vamos nos habituando a seu uso em diversas situações:

e, sendo aplicadas a uma variedade tão grande de casos que logo aprendemos, pelo hábito, a que coisas estão relacionadas; elas produzem no espírito, sempre que proferidas desde então, efeitos semelhantes ao ligados àquelas circunstâncias. (BURKE, 1993, p. 171).

Burke (1993, p. 172) distingue três efeitos que as palavras podem produzir no “espírito do ouvinte”: 1- *som*; 2- *imagem*, “ou a representação da coisa significada pelo som”; 3- a “*afecção* da alma causada por um dos dois anteriores ou por ambos”. As palavras *abstratas compostas* causam o primeiro e o terceiro efeito, mas não o segundo, isto é, não tem referente concreto. Já as *abstratas simples*, que são usadas para denotar ideias simples como frio, verde, etc., possuem a faculdade de provocar os três efeitos, assim como as *agregadas*. Entretanto, essas imagens são dificilmente evocadas em nossa mente, “com efeito, é impossível, na velocidade com que as palavras se sucedem durante a conversação, ter simultaneamente ideias do som do vocábulo e da coisa representada” (BURKE, 1993, p. 173), o que faria com que as palavras *agregadas*, portanto, funcionassem do mesmo

modo que as *abstratas compostas*, isto é, produzindo, quando usada, um efeito idêntico ao causado quando da visão do original.

Assim, Burke trata da poesia, afirmando que o seu poder não está nas imagens que provoca e cita alguns exemplos de descrições em que não são usados adjetivos, não são apresentadas características concretas daquilo que é descrito, entretanto essas descrições são, de acordo com o autor, sublimes. Vale ressaltar que a obscuridade é, segundo Burke, uma fonte de sublime e que, para produzir a obscuridade, as palavras tem vantagem sobre outras manifestações como a pintura, por exemplo:

Na verdade, nem a poesia nem a eloquência conseguem fazer descrições precisas tão bem quanto a pintura; seu objetivo é impressionar mais pela simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma ideia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtém mais êxito. (BURKE, 1993, p. 177)

A poesia para Burke não é uma arte imitativa, ela “age principalmente por *substituição*, mediante os sons, que, graças ao hábito, têm o efeito de realidades” (BURKE, 1993, p. 178); e, além disso, defende que a eloquência e a poesia têm uma capacidade maior do que as outras artes de causar impressões profundas, as quais seriam associadas ao sublime. Isso se deve, segundo o filósofo, a três causas. A primeira é que “partilhamos as paixões dos nossos semelhantes” (BURKE, 1993, p. 178), se trata de uma espécie de empatia, e o efeito das coisas sobre as nossas paixões depende das nossas opiniões sobre elas; as nossas opiniões, por sua vez, dependem em grande medida das maneiras de pensar de outrem, as quais só podem ser comunicadas por palavras. Aí residiria, portanto, a força das palavras.

A segunda causa do poder das palavras seria o fato de que existem coisas na natureza que são extremamente comoventes, mas que se apresentam raramente na realidade, entretanto as palavras que as representam são comumente usadas possibilitando, assim, que causem uma “impressão profunda” e que se enraízem no espírito. Outras palavras como “morte” ou “guerra” representam algo que não foi vivenciado por algumas pessoas, no entanto lhes provoca uma forte impressão; há ainda aquelas ideias que “nunca se apresentaram aos

sentidos de nenhum homem senão por palavras, como Deus, anjos” (BURKE, 1993, pp. 178-1790) e mesmo assim exercem influência sobre as paixões.

A terceira causa são as possibilidades de combinações que apenas as palavras permitem, como, por exemplo, a palavra anjo, sozinha é uma coisa, mas se se acrescenta outra palavra, “anjo do Senhor”, ela muda; essa mudança, no entanto, não seria passível de ser representada na pintura, por exemplo. Nesse ponto Burke faz uma distinção entre “uma expressão clara” e “uma expressão forte”. A primeira diz respeito ao entendimento, descreve algo tal qual ele é, enquanto a segunda diz respeito às paixões e descreve o modo como algo é sentido, sendo esta última relacionada ao sublime.

Enquanto o sublime está associado à grandeza e gera admiração por ser terrível é uma paixão violenta que desperta o desejo, o belo, por sua vez, está relacionado a coisas pequenas, frágeis e desperta amor, afeição, por ser agradável. Assim, o belo é associado à figura feminina, e o sublime, à figura masculina. “Como uma espécie de terror, o sublime nos obriga a admirar a submissão; assemelha-se mais a um poder coercitivo que a um poder consensual, pedindo o nosso respeito, mas não, como a beleza, o nosso amor” (EAGLETON, 1993, p. 46).

Fazendo uma leitura do sublime de Burke inserido no contexto do século XVIII, Terry Eagleton afirma:

O sublime é uma compensação imaginária para toda a barulhenta violência da antiga classe dominante, tragédia repetida como farsa [...] O sublime é a condição anti-social de toda socialidade, o infinitamente irrepresentável que nos incita a representações cada vez mais sutis, a força masculina sem lei que viola e no entanto renova perpetuamente o fechamento feminino da beleza. (EAGLETON, 1993, p.46)

O pensamento estético de Burke influenciou o conceito de sublime elaborado por Immanuel Kant na sua *Crítica da faculdade do juízo*, publicada em 1790. Assim como seu antecessor, Kant tira a razão da equação estética. Eagleton apresenta o que é a estética para Kant:

já que há objetos sobre cuja beleza podemos concordar, não a partir de argumentações e análises, mas bastando olhar para ver, um

consenso espontâneo nasce em nossa vida corpórea, trazendo consigo a promessa de que essa vida, apesar de toda a sua obscuridade e arbitrariedades aparentes, possa funcionar de algum modo, muito semelhante a uma lei racional. (EAGLETON, 1993, p. 20)

O fato de podermos conhecer o mundo implica uma harmonia entre nós e o mundo, pois para haver conhecimento, nossas faculdades devem se ajustar à realidade material. “Para Kant, é a contemplação dessa forma pura de cognição que vem a ser estética” (EAGLETON, 1993, p. 54).

Assim como Burke, Kant também apresenta uma diferenciação entre o que é belo e sublime, sendo o primeiro uma espécie de complacência, que seria uma sensação de um prazer. O belo estaria, portanto, relacionado a uma forma que constitui essa complacência, e que

inclui uma conformidade a fins de sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece determinado para nossa faculdade do juízo [...]; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade do juízo [...], mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime. (KANT, 2010, pp. 90-91)

O conceito de sublime de Kant é, portanto, semelhante também ao de Longino no que se refere à variação, àquilo que provoca surpresa e impacto, pois enquanto o belo, no conceito de Kant e de Burke, está diretamente ligado ao gosto, o sublime é a mudança, o choque, a violência. Kant define: “denominamos *sublime* o que é *absolutamente grande* [...] é o que é grande acima de toda comparação” (KANT, 2010, p. 93). E mais adiante, ainda, afirma: “na representação do sublime na natureza, o ânimo sente-se *movido*, já que seu juízo estético sobre o belo está em *tranquila* contemplação. Esse movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo” (KANT, 2010, p.104). O filósofo alemão fala também em poder e força, faculdades relacionadas ao que é sublime, logo, é notável a preocupação de categorizar o sublime com determinadas palavras, que se repetem em todos os teóricos apresentados nesta dissertação.

De acordo com Eagleton,

o juízo estético para Kant significa essencialmente uma forma de altruísmo. Ao responder a um objeto de arte ou à beleza natural, eu coloco entre parênteses minhas aversões e apetites contingentes e me ponho no lugar de todos, julgando assim do ponto de vista de uma subjetividade universal. (EAGLETON, 1993, p. 74)

Também nisso Kant se relaciona a Burke, pois o que o primeiro considera como universal – juízo estético – não deixa de ser o que o segundo chama de gosto.

São notáveis as influências de Kant no pensamento de Friedrich Schiller, filósofo e poeta alemão, que publicou três ensaios com a temática do sublime: o primeiro intitulado *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*; o segundo, *Sobre o patético*; e o terceiro, *Sobre o sublime*. O primeiro e o terceiro integram o volume *Do sublime ao trágico* que é usado neste trabalho como referência para tratar do conceito de sublime apresentado por Schiller.

O poeta alemão, em seu ensaio *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, define então:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i. e., por meio das ideias. (SCHILLER, 2011, p.21)

Nesse mesmo ensaio, Schiller fala ainda de dois impulsos: o de “representação”, que remete ao conhecimento; e o de “autoconservação”, que remete a sentimentos. Esses dois impulsos estão ligados ao que o autor chama de “sublime teórico” e “sublime prático”, respectivamente. Assim, “no sublime teórico, a natureza se encontra, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No sublime prático, ela se encontra, enquanto *objeto de sensação*, em contradição com o impulso de conservação” (SCHILLER, 2011, p. 23). Esse sublime prático seria o “sublime dinâmico” apresentado por Kant, em oposição ao “sublime matemático”.

Schiller trata, ao falar do impulso de “autoconservação”, de categorias que já apareciam em Burke como fontes de sublime: a *dor* e o *perigo* que fazem parte desse impulso e que provocam o *temor*, que também surge diante do *poder* exercido por um objeto. O poder também é uma categoria importante em Kant, no que diz respeito ao “sublime dinâmico”, o qual Schiller categoriza como “sublime prático”:

O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições de conhecimento. Um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura. Um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer. (SCHILLER, 2011, p. 25)

Indo ao encontro do que Burke apresenta a respeito da imitação, ainda no que diz respeito ao temor gerado por poder, dor e perigo, Schiller enfatiza que esse temor só terá valor estético, isto é, só será sublime, se for apenas uma contemplação, se não for real:

o objeto sublime tem de ser temível, mas o temor efetivo ele não pode despertar. O temor é um estado de sofrimento e violência; o sublime só pode agradar na contemplação livre e por meio do sentimento de atividade interna. [...] Pois quando nos encontramos efetivamente em perigo [...], já está perdido o ajuizamento estético. (SCHILLER, 2011, p.32)

Em seu ensaio *Sobre o sublime*, Schiller vai além daquilo que havia falado Kant e apresenta o sublime da seguinte maneira: “aquela disposição de ânimo para a qual é indiferente se o belo e o bom e o perfeito existem, mas que anseia com o máximo rigor que o existente seja bom, belo e perfeito, chama-se propriamente de uma disposição grandiosa e sublime” (SCHILLER, 2011, p. 58). Nesse momento o poeta apresenta o belo como algo sensível, sociável e encantador,

enquanto o sublime é sério, calado, forte e conduz a uma “profundidade vertiginosa”, um sentimento libertador, mas diferente do belo: “sentim-nos livres frente ao sublime porque os impulsos sensíveis não possuem qualquer influência na legislação da razão, porque o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (SCHILLER, 2011, pp. 59-60). O sublime nos libera do belo, que nos limita, e essa liberação acontece “de modo súbito, por meio de um abalo, ele arranca o espírito autônomo da rede com que a sensibilidade refinada o envolvia” (idem, p.63).

Assim como Burke, Schiller nesse segundo ensaio, apresenta o sublime como um sentimento que resulta da junção de um *estado de dor* que provoca horror, e um *estado de alegria*, que é uma espécie de encantamento, mas não chega a ser um prazer, como o deleite apresentado pelo filósofo irlandês. O sublime para Schiller é, assim, uma força que nos atrai com uma “violência irresistível”.

Está claro que Burke, Kant e Schiller têm muitos pontos de contato no que se refere aos conceitos de sublime que apresentam. Todos eles distinguem o belo do sublime, apresentando o primeiro como algo agradável apenas, enquanto o segundo é um sentimento misto, resultado da união entre uma dor que provoca o terror e uma espécie de prazer, um deleite. O sublime é, portanto, associado à dor, terror, poder, desejo, violência, força, grandiosidade, é um sentimento profundo que ao mesmo tempo que subjuga também liberta. Além disso, o sublime, no contexto estético do século XVIII, tem um caráter universal.

1.3 O CONCEITO ROMÂNTICO DE SUBLIME

No século XIX o conceito de sublime é retomado, principalmente por Victor Hugo, no prefácio (intitulado *Do grotesco e do sublime*) que escreveu a seu drama *Cromwell*, mas também por Giacomo Leopardi, antes ainda de Hugo. O francês e o italiano, ainda que appartenentes ao mesmo período, apresentam ideias diversas a respeito do sublime, isto porque ambos, embora classificados como românticos, estão situados em contextos diversos, na Itália o clássico era ainda uma presença forte, mesmo no período romântico e apesar de algumas ideias românticas, como a originalidade.

Leopardi escreveu em seu *Zibaldoni di pensieri* a respeito do sublime; em seus primeiros escritos o italiano apresenta um “sistema de Belas-Artes”, cujo fim é o deleite. As ideias de Leopardi a respeito do sublime se assemelham às de Burke. Leopardi, assim como Burke, diferencia o belo e o sublime e os distingue ainda do que é terrível e do

que é ridículo. O belo tem como principal gênero literário a epopeia, o sublime a lírica, o terrível a tragédia, e o ridículo a comédia e a sátira. Leopardi afirma que o sublime “é algo diferente do belo que é prazeroso ao homem por si mesmo” (LEOPARDI, [174]³, online); o belo é definido pela conveniência: “o belo ideal não é senão a ideia da conveniência que um artista constrói para si, segundo as opiniões e os usos de seu tempo, e de sua nação” (LEOPARDI, [8 – 9], online).

Ao se referir às “Belas-Artes”, o poeta italiano apresenta um efeito, o “maravilhoso” que é o resultado da imitação da natureza, mas não necessariamente apenas daquilo que é belo, de acordo com o poeta, existe uma

força do maravilhoso e de seu desejo que é inato ao homem: tendência a acreditar no maravilhoso: a maravilha assim é: produzida pela imitação do belo como pela imitação de qualquer outra coisa real ou verossímil: daí o deleite das tragédias, etc. produzido não pela coisa imitada, mas pela imitação que causa maravilha. (LEOPARDI, [6], online)

Leopardi cria ainda uma teoria do prazer que parece retomar aquilo que apresenta Burke, embora não existam, no *Zibaldone*, registros de que o italiano tenha lido a obra de Burke. Leopardi caracteriza como “sendo prazer tudo o que a alma deseja”, o prazer é o que preenche a alma, e descreve cinco fontes de prazer, dentre as quais o que é terrível: “1. Um sopor da alma”; “2. A vida continuamente ocupada é a mais feliz [...]”; além disso, o repouso da fadiga é um prazer por si”; 3. “O maravilhoso, o extraordinário”; “4. Também a imagem da dor e das coisas terríveis etc.”; e “5. A grandeza de todo e qualquer gênero (exceto do próprio mal)”.

Essas fontes de prazer podem ser associadas àquilo que já foi dito por outros autores a respeito do sublime, sobretudo no que se refere ao quarto item, no qual fica evidente a relação com o texto de Burke:

³ Por ser uma obra disponível online, o texto de Leopardi será referenciado não pelo número de páginas (que não consta na edição online), mas pelo número do autógrafo (a referência presente no site consultado) que aparecerá sempre entre colchetes.

Também a imagem da dor e das coisas terríveis etc. é prazerosa, como nos dramas e poesias de todo tipo, espetáculos etc. Desde que o homem não tema e não se doa por si, a força da distração lhe é sempre prazerosa. (LEOPARDI, [174] online)

O sublime, de acordo com o que apresenta Leopardi, é mais do que um conjunto de regras (o italiano faz referência a Longino), é algo elevado e produz no leitor um efeito: “o sublime deve sacudir fortemente o leitor, mas não submergi-lo em coisas que ultrapassem a capacidade nossa. E isso em relação à poesia humana.” (LEOPARDI, [13], online). Para Leopardi o sublime deveria ser alcançado naturalmente, isto é, não era apenas uma técnica, mas algo natural, o que corrobora tanto o que apresenta Longino quanto Victor Hugo.

No prefácio que Victor Hugo escreveu a seu drama, o autor se propõe a apresentar uma nova ideia de arte, a qual também encontra no sublime sua finalidade, essa arte, assim como a apresenta Longino, é resultado de um trabalho que associa três elementos: inspiração; gênio, que também é natural; e técnica, que pode ser desenvolvida.

O dramaturgo francês inicia seu texto separando a história em três idades e, para cada uma delas, descreve um tipo de poesia: para os tempos primitivos o modelo de poesia é a ode; para os tempos antigos a epopeia e para os tempos modernos o drama. Hugo fala de um longo período de transição entre a idade antiga e a moderna; segundo o autor (HUGO, 2010, p.24), em uma das extremidades desse período de mudança se encontra Longino e na outra Santo Agostinho, isso porque para Hugo o cristianismo de certo modo constitui o gênio moderno, pois

com o cristianismo e por ele se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido entre Modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia. (HUGO, 2010, p. 23)

Ainda que no romantismo se configure um novo drama, em oposição ao teatro clássico, há a mesma busca por aquilo que melhor, e de maneira mais bela, representa o pensamento do homem que vive aquele momento da história. Assim, Hugo trata do que ele chama de

“drama moderno”, uma literatura que valoriza o feio, o grotesco (que contribui para a construção do sublime).

É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto oferece sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. (HUGO, 2010, p.33).

Hugo apresenta, então, o drama como aquilo que representa o real; o romantismo, portanto, trata do real, da junção entre grotesco e sublime, pois é dessa junção que, segundo o autor, nasce o gênio moderno. Assim,

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. [...] tudo que está na natureza está na arte. (HUGO, 2010, p.42)

Para o escritor francês, tudo no teatro grego era grandioso demais, os heróis estavam muito próximos do divino, era um período épico, e “a epopeia soleniza a história” (HUGO, 2010, p. 37). Em contrapartida, o drama moderno pinta a vida, tem como característica a verdade: “Eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma é a comédia.” (HUGO, 2010, p. 26). Segundo Hugo, essa é a principal diferença entre a literatura clássica e a literatura romântica, esse novo elemento que surge para mostrar a verdade das coisas, para exprimir o real, o drama do pensamento humano.

Isso não implica a ausência do grotesco até aquele momento, ele esteve na arte clássica todo o tempo, havia a comédia, e mesmo nas tragédias e nas epopeias, assim como nos mitos, “os tritões, os sátiros, os ciclopes, são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são

grotescas” (HUGO, 2010, p. 28). Segundo Hugo, naquele momento da história, entretanto, o grotesco era menos valorizado, era dissimulado e mesmo ofuscado e esquecido em meio a tanta nobreza e grandeza nas epopeias e tragédias:

Os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços; as fúrias são belas, e chamam-nas eumênides, isto é, doces, benfazejas. Há um véu de grandeza ou divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus. (HUGO, 2010, p. 28).

O próprio Victor Hugo reconhece que o grotesco esteve lá no classicismo, a diferença é que naquele momento a poesia era regida por um ou outro elemento, enquanto no romantismo o grotesco ganha visibilidade, a ele é atribuído um papel importante, tanto quanto o do próprio sublime: “Há tudo em tudo; só que existe em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros, e que impõem ao conjunto seu caráter próprio.” (HUGO, 2010, p.39).

Hugo apresenta algumas dicotomias: grotesco - sublime; corpo – alma; animal – espírito; sombra – luz (neste caso em grande medida associada à figura divina). Os primeiros elementos desses pares estão relacionados entre si (grotesco, corpo, animal, sombra), assim como os segundos entre si (sublime, alma, espírito, luz). Aquilo que se relaciona ao sublime é certamente algo elevado, que arrebatava o leitor/ouvinte, que transcende o plano terreno, estando associado ao divino.

Estabelecendo já uma correlação com o conceito de sublime apresentado no século XVIII, o grotesco nas tragédias, aquilo que produz o sentimento de terror que depois gera a catarse, também aparece na estética de Burke e Schiller, mas Hugo o apresenta de modo um pouco diverso. No primeiro caso, esse grotesco assume mais um caráter grave, de poder e, por conseguinte, de elevação; já no segundo caso, Hugo o apresenta relacionado também à comédia: “de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico” (HUGO, 2010, p. 30).

Enquanto Burke apresenta o terror como fonte de sublime, Victor Hugo apresenta o grotesco (tanto em sua forma terrível quanto cômica) como uma espécie de aparato para ampliar o efeito do sublime:

o sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com a percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2010, p. 33).

É como se o grotesco fosse necessário para o sublime, provocando uma espécie de quebra para fazer o sublime mais sublime, para alcançá-lo mais facilmente ou de modo mais intenso.

O poeta francês diz que é preciso inspirar-se nos clássicos e usa o próprio Shakespeare, o nome que representa o drama moderno, como exemplo. O inglês é apresentado por Victor Hugo como alguém que bebeu das fontes clássicas: “é certo ainda que a série dos dramas-crônicas de Shakespeare apresenta um grande aspecto de epopeia” (HUGO, 2010, pp. 39-40). Nesse sentido, o autor romântico aproxima-se do que apresenta Longino, uma vez que para este é necessário para alcançar o sublime perguntar aos grandes gênios como eles diriam e receberiam determinadas passagens.

Entretanto, a imitação, o fazer como os antigos, é criticada por Victor Hugo. No período romântico, há uma busca por criar o novo, esse é o pensamento romântico, de ruptura, portanto a imitação não é bem vinda.

Repete-se, entretanto, e repetir-se-á algum tempo ainda, sem dúvida: - Sigam as regras! Imitem os modelos! Foram as regras que formaram os modelos! – Um momento! Há neste caso duas espécies de modelos, os que se fizeram segundo as regras, e, antes deles, os que segundo os quais, se fizeram as regras. Ora, em qual destas duas categorias o gênio deve procurar um lugar? (HUGO, 2010, p. 55).

O autor de *Cromwell* critica, então, as poéticas, pois a arte das poéticas, que dita regras, limita o gênio do autor, “a arte não conta com a mediocridade. Não lhe prescreve nada; não a conhece; a mediocridade não existe para ela. A arte dá asas e não muletas.” (HUGO, 2010, p. 56). Assim, o grande gênio deve seguir as regras da natureza, isto é, deve antes descobrir as regras da natureza, para então, segui-las. A liberdade, ou uma pretensa liberdade, a inventividade, essas são as regras da

poética do autor, pois, mesmo na tentativa de romper com a tradição, ele acaba fazendo o que fizeram os clássicos, criando sua própria tradição.

O dramaturgo francês apresenta a diferença entre a realidade da arte e a realidade da natureza, “a verdade da arte não poderia jamais ser, assim como vários disseram, a realidade *absoluta*. A arte não pode representar a própria coisa.” (HUGO, 2010, p. 60).

O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. [...] Assim a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia. (idem, 2010, p. 61).

É possível associar o que o autor fala a respeito da função divina da arte ao que Longino apresenta como sublime. Victor Hugo também associa o poeta ao divino: “como Deus, o verdadeiro poeta está por toda parte presente, ao mesmo tempo, na sua obra.” (HUGO, 2010, p. 63).

O drama é, segundo Hugo, o gênero que funde o grotesco e o sublime, a comédia e a tragédia, e, por conseguinte, representa o homem tal qual ele é. No drama, as coisas se encadeiam como na realidade, “porque, como já estabelecemos, o drama, é o grotesco com o sublime, a alma sob o corpo, é uma tragédia sob a comédia.” (HUGO, 2010, p.84).

1.4 CONCEPÇÃO DE SUBLIME PARA OS FINS DESTA PESQUISA

Força, vitalidade, violência, surpresa, inesperado, poder, dor, terror, desejo, divino. Choque, intensidade, emoção, êxtase, admiração. São todas palavras que aparecem junto ao conceito de sublime, são elementos constitutivos do sublime e presentes nos diversos conceitos apresentados. As primeiras são apresentadas como fontes, as outras (choque, intensidade, emoção, êxtase, admiração) como resultado. O sublime seria, portanto, uma construção que provoca no leitor/ouvinte/espectador uma catarse.

O modo pelo qual esse efeito seria composto no texto escrito é descrito de maneiras diversas pelos autores elencados acima; sendo assim, para os propósitos desta dissertação, serão analisados na composição dos mitos de *Metamorphoses* (tanto no texto em latim, quanto nas traduções), os elementos constitutivos do sublime naquilo em que se relacionam os teóricos.

De acordo com o que foi já apresentado a respeito do sublime, é notável seu potencial imagético, icônico, isto é, a construção de determinadas imagens. Por isso, os elementos considerados para a análise do sublime serão:

1 – Sendo Longino a primeira fonte de que se tem notícia a tratar diretamente do sublime, estando ele localizado temporalmente próximo a Ovídio, e considerando a importância de seu conceito para os teóricos posteriores, seu conceito de sublime é apreciado nesta pesquisa. Por conseguinte, considerando a relação entre o seu conceito de sublime e a retórica clássica, serão levadas em conta as figuras retóricas citadas por Longino, a saber: *apóstrofe*; *perguntas e respostas*; *assíndeto*; *hipérbato*; *poliptotos*; *perífrase*; *metáfora*; e *hipérbole*. É relevante, portanto, observar na retórica como se constituem essas figuras, a fim de encontrá-las no texto de Ovídio. A descrição das figuras retóricas apresentadas a seguir foi realizada com base no que apresenta Heinrich Lausberg em seu *Manual de retórica literaria* (publicado originalmente em München, no ano de 1960)⁴.

- a) *Perguntas e respostas*: neste caso a pergunta é empregada desprovida de sua função dialógica e usada como um meio “patético”, expressivo do raciocínio. Na retórica o uso de perguntas aparece de três modos: 1 a pergunta pode ser meramente patética, isto é, não se espera uma resposta para ela, é uma estratégia para apresentar de forma expressiva (patética) uma afirmação sob a aparência de uma pergunta – este efeito é chamado de *Interrogatio*; 2 pode haver um jogo de perguntas e respostas, chamado *Subiectio*, que é um diálogo fictício integrado ao discurso a fim de vivificá-lo e organizar o raciocínio, desse modo o falso interlocutor é geralmente a parte contrária que tem os argumentos refutados; 3 a *Dubitatio* é uma pergunta usada pelo orador para fortalecer o seu próprio ponto de vista. Estes dois últimos modos da retórica de empregar uma pergunta, por serem próprios de discursos persuasivos, de convencimento, é pouco provável que sejam encontrados nas *Metamorphoses*, que sendo uma narrativa está mais

⁴ Para esta pesquisa foi utilizada uma tradução para o espanhol realizada por José Pérez Riesco. O texto apresenta alguns termos e categorias gramaticais não muito utilizados pela linguística contemporânea, entretanto os mantive na descrição das figuras, por considerá-los relevantes para compreensão das figuras.

propensa a apresentar *Interrogatio*, nos momentos em que o narrador se deixa tomar pelas emoções dos personagens ou dos acontecimentos narrados.

- b) *Assíndeto*: consiste na omissão das conjunções e pode ser de dois tipos, nominal ou verbal, e cada qual pode ocorrer em grupos de palavras ou palavras isoladas. Os assíndetos de palavras isoladas, sejam eles nominais ou verbais, correspondem às formas de *acumulação*, enquanto os assíndetos de grupos de palavras correspondem à *adiunctio*, quando verbais, e à *disiunctio*, quando nominais. Por essa razão *acumulação*, *adiunctio* e *disiunctio* são descritas a seguir:

* *Acumulação*: é o amontoamento, união, de palavras semanticamente complementares. Pode ser de dois tipos: 1 coordenada, quando são adicionados integrantes, ou incisos (termos da retórica), coordenados semântica e sintaticamente a um dos integrantes da oração – é um modo de expressar com palavras (*verba*) diversas uma realidade (*res*) também diversa –; pode ocorrer também em forma de *enumeração*, os membros da enumeração são as partes coordenadas de um todo. 2 subordinada, neste caso o *epitheton*, que é um complemento atributivo de um substantivo e serve ao *ornatos*. Quando o epíteto aparece isolado do nome próprio se converte em antonomásia, logo não pertence à *acumulação*, a menos que se encontre uma sequência de epítetos.

* *Adiunctio*: equivale à ordenação complexa de um verbo [*q*] e vários integrantes⁵, sendo que cada integrante compreende pelo menos dois elementos [*a1, a2, a3...*]. O verbo pode ser colocado no início, no meio, ou no final da estrutura, formando assim três tipos de *adiunctio*, de acordo com sua posição respectivamente: anteposição [*q (a1 b1/ a2 b2)*]; interposição [*(a1 b1) q (a2 b2)*]; e posposição [*(a1 b1/ a2 b2) q*].

* *Disiunctio*: consiste na composição dos integrantes de verbos sinônimos [*s1, s2...*] e outros elementos (sujeitos,

⁵ “Integrantes” é um termo da gramática normativa, na linguagem retórica esses termos integrantes são chamados de “membros incisos”, se trata dos complementos de um verbo (que na linguagem da retórica é chamado de “predicado”).

objetos, adjuntos adverbiais) semanticamente distintos [$x1$, $x2$], mas ocupando a mesma função sintática. Assim, os verbos representam uma sinonímia e os elementos semanticamente distintos uma *acumulação*. Esses integrantes podem formar orações completamente distintas, separadas, ou serem ligados por um terceiro elemento [q], como nos esquemas abaixo, respectivamente:

$x1$	$s1$
$x2$	$s2$

q	$x1$	$s1$
	$x2$	$s2$

Pode ocorrer ainda repetição anafórica do terceiro elemento [q] ou uma forma reduzida, na qual se omite, na repetição anafórica, os elementos semanticamente distintos:

q	$x1$	$s1$
q	$x2$	$s2$

q	$s1$
q	$s2$

A *disiunctio* é um recurso usado para evitar a repetição literal de uma palavra, substituindo-a, portanto, por sinônimos (o que configura uma *acumulação* horizontal); além disso, é também uma oportunidade de realçar diferenças semânticas dos verbos sinônimos mediante a sua ordenação aos correspondentes substantivos (o que se relaciona com a *paráfrase*).

- c) *Hipérbato*: se trata da separação de duas palavras ligadas sintaticamente. Essa separação ocorre por meio da inserção de um elemento (que consta de uma ou mais palavras) que não pertence originalmente àquela posição. O *hipérbato* está inserido na *transmutatio* a distância, que consiste na transposição fora da sua proximidade. Esta figura está a serviço da *compositio*, isto é, fornece a uma oração simples certa tensão. Dois exemplos citados no manual para o hipérbato são os casos de mesóclise (que corta a palavra em elementos) e parênteses (que a estende).
- d) *Poliptotos*: está associado à repetição de palavras, ou seja, quando as palavras são repetidas sofrem variações (de gênero, número [e caso]); no caso dos verbos, a conjugação é mais amplamente variável (modo/tempo; pessoa/número). De acordo com Lausberg, o *poliptoto* aparece empiricamente em todas as classes de repetição de palavras

e os teóricos entendem quase exclusivamente a forma anafórica, mas também a paronomásia.

- e) *Perífrase*: consiste em expressar o conteúdo de uma palavra por meio de vários termos. Existem dois tipos de perífrase: 1 aquelas com nomeação do *verbum próprio*⁶; 2 aquelas que apresentam uma definição do *verbum próprio*, mas que não o nomeiam e sim o evocam semanticamente. A perífrase de definição (chamada de *própria*) tem formas mais simples e mais complexas; a maneira mais simples é a perífrase de um verbo com um substantivo de mesma raiz, contudo a forma própria da perífrase consiste em evitar o *verbum proprium*, e na maioria das vezes, também a sua raiz. A perífrase pode ser tecnicamente perfeita, entretanto o que se busca não é uma definição total do conceito, mas uma evocação, em certa medida estranha, com a ajuda de sinédoque, um epíteto (em geral os epítetos podem ser entendidos como sinédoque) ou um atributo em genitivo. As funções da perífrase são duas: uma diz respeito ao *ornatus*, sendo esta sua principal função; a outra concerne a *necessitas*, sendo usada para evitar palavras obscenas (portanto, relacionada ao *aptum*) e neologismos.
- f) *Metáfora*: é a forma breve da comparação e devido à *brevitas* a metáfora é mais obscura e imediata em relação à comparação. São divididas em quatro direções: do animado ao animado; do inanimado ao inanimado; do inanimado ao animado; e do animado ao inanimado. Esta última é, segundo Lausberg, a mais importante, em especial para a poesia, pois busca a sensibilização (envolve os sentidos – olfato, audição, etc.), o que a torna imediatamente acessível aos sentidos.
- g) *Hipérbole*: é similar à metáfora no sentido de que é também uma forma de comparação, mas é, sobretudo, uma amplificação (*amplificatio*). A *amplificatio* é uma intensificação preconcebida e gradual dos dados naturais e ocorre de quatro formas: 1 *incrementum* é uma intensificação gradualmente ascendente na qual os graus inferiores, que já são fortes, são superados pelo último grau, isto é, algo grande atinge status ainda maior. 2 *comparatio*,

⁶ *Verbum proprium* é a palavra adequada para expressar aquilo que foi pensado (*res*).

se trata da comparação com algo inferior a fim de engrandecer aquilo que é descrito. 3 *ratiocinatio* é uma *amplificatio* indireta por meio de conjecturas embasadas nas circunstâncias que acompanham o objeto descrito, ou seja, essas circunstâncias são as que se amplificam; alguns exemplos são o elogio da força do adversário para engrandecer o vencedor, a descrição dos sacrifícios para conseguir o objeto elogiado (como a beleza de Helena que era tamanha que provocou a guerra de Tróia), ou ainda o tamanho e o peso das armas da pessoa elogiada, ou as tarefas que pode cumprir. 4 *congeries* é a acumulação de termos e orações sinônimos de modo desordenado ou em gradação ascendente. Trata-se de uma amplificação gradual e, enquanto figura de pensamento é uma intensificação da *evidentia*.

2 – O terror também é um elemento comum aos conceitos apresentados, no entanto está mais relacionado às figuras de pensamento⁷ do que propriamente à linguagem. Por conseguinte, são considerados os elementos que, por conta do poder que exercem, são fonte de terror – esses elementos envolvem a representação de “perigo” e “dor” (que são as paixões relacionadas à “autopreservação”, que Burke aponta como fonte do terror). “Perigo” e “dor” estão também associados ao *deleite* (que é a cessação de uma dor) que, por sua vez, produz a catarse. Sendo assim, o terror (gerado pelas paixões de autopreservação) é analisado, sobretudo nos momentos das metamorfoses, de transfiguração.

Burke defende que as ideias de dor são mais poderosas do que as geradas pelo prazer; por essa razão, tudo que pode, por meio da simpatia⁸, suscitar a ideia de dor e perigo (seja a descrição de uma cena em que um personagem corre perigo ou que representa alguma espécie de dor) é terrível e, por conseguinte, fonte de sublime. Considerando ainda aquilo que é terrível como fonte de prazer quando aparece representado, ao invés de na realidade, vale lembrar que as

⁷ “Figuras de pensamento” no sentido apresentado por Longino (ver seção 1.1 desta dissertação).

⁸ “Simpatia” no conceito apresentado por Burke: “a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles” (BURKE, 1993, p.52).

metamorfoses são representadas e por meio de palavras, que, para Burke, são mais profficuas para produzir o sublime.

São, então, investigados os elementos geradores de terror, os quais são elencados por Burke:

1- *poder*: de acordo com Burke, “enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas [morte e dor], é impossível estarmos inteiramente livres do terror” (BURKE, 1993, p. 71); o “poder” está, portanto, relacionado à violência, à força, ao perigo.

2- *privação*: apresentadas por Burke simplesmente com os exemplos: *vazio, trevas, solidão, silêncio*.

3- *vastidão*: a grandiosidade de dimensões;

4- *infinitude*: Burke apresenta dois modos por meio dos quais a infinitude pode ser obtida: ou pela sucessão de estímulos que se repetem, deixando, assim, uma espécie de eco quando cessam, ou pela uniformidade, isto é, em casos em que as coisas são muito similares não sendo possível encontrar uma variação que interrompa a ideia de infinito.

5- *obscuridade*: a respeito desse elemento, Burke chega a dizer que “para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária” (BURKE, 1993, p. 66). Para o autor, a obscuridade produz o terror, pois envolve as paixões de autopreservação, isto é, o que não distinguimos com clareza provoca o medo (o medo está principalmente no desconhecido); o que é “escuro, incerto, confuso” é terrível e, conseqüentemente, sublime. Existe uma diferença entre uma “expressão clara” (que interessa ao entendimento) e uma “expressão forte” (que concerne às paixões), sendo esta relacionada ao sublime (e para produzi-la a obscuridade é um elemento bem vindo).

2 ESTUDO DOS MITOS EM LATIM

2.1 A COMPOSIÇÃO RETÓRICA EM OVÍDIO

Estando o conceito de sublime associado, em grande medida, à retórica, é relevante investigar em um primeiro momento em que medida a retórica está presente na obra de Ovídio. Inicialmente, contudo, faz-se necessário situar o poeta em seu contexto histórico.

De acordo com Knox, em *A companion to Ovid*,

“Ovid began writing just a few years after Octavian assumed the title by which he is best known to history, and his death came only a few years after the emperor’s. Ovid is perhaps the most Augustan poet and certainly the last” (KNOX, 2009, p. 7).

Publius Ovidius Naso nasceu em 43 a.C, um período conturbado da história de Roma, e viveu até 17 – 18 d.C., vivenciando, assim, a transição da República para o Império; entretanto, como afirma Knox (2009, p. 5): “his career belongs entirely to the early Empire, a time of peace at least on the domestic front, and the great matters treated in his works are affairs of the heart and of character, rather than of state”.

O autor das *Metamorphoses* estudou retórica em Roma e Atenas, o que era o caminho tradicional de uma carreira política, e de fato chegou a exercer cargos públicos, entretanto dedicou-se à poesia, tendo inclusive obras financiadas pelo Império. A retórica assumiu outro caráter nesse período da história; segundo Elaine Fantham (*in*: KNOX, 2009, p. 27), “an interest in diction and rhythmic prose, together with declamation, the new practice of improvising speeches around some private or historical issue, had become the dominant trend when Ovid was growing up”.

De acordo com Hardie, em *The Cambridge companion to Ovid*, a palavra, sua performance oral, ocupa dois espaços no início do Império:

the declamation hall in the rhetorical school, and the recitation hall, which became the main theatre for the oral ‘publication’ of early imperial literature after the introduction to Rome of the practice of public recitation by C. Asinius Pollio in the 30s bc. (HARDIE, 2006, p. 36)

Com isso, a literatura assume um molde essencialmente oral e se torna distante da realidade, sendo ‘a literature of immediate impact’, ao invés de algo que se volta para a reflexão sobre aquilo que é escrito; neste sentido, Hardie alega que orador e poeta se encontram. A retórica era também uma forma de colocar o império à mostra, em exposição.

Hardie afirma que a literatura desse período costuma ser rotulada de “retórica”, em sentido negativo,

denoting a literature of empty verbal display, as opposed to one seriously engaged with issues in the extratextual world; a literature that aims at immediate emotional and sensationalist effects, as opposed to the subtle and allusive crafting of verbal structures (HARDIE, 2006, p. 36).

Ovídio, assim como outros poetas do período, costuma ser criticado por sua sagacidade vazia e por elevar a forma em detrimento do conteúdo, o que para Hardie se deve também aos comentários realizados por Sêneca, o Velho, sobre os exercícios de retórica de Ovídio enquanto estudante.

Ao se referir à técnica de declamação do Ovídio estudante, Sêneca (*apud* Fantham, *in*: KNOX, 2006, p. 27) diz: “He had a well-groomed [comptum] and becoming [decens] and charming [amabile] talent. Already at that time his speech could be seen as nothing but poetry free from meter”. Sêneca alega ainda que Ovídio era avesso à argumentação e que seu vocabulário, na prosa, era comedido. Alessandro Schiesaro (*in*: HARDIE, 2006), esclarece que a “retoricidade” de Ovídio costuma ser explicada, e muitas vezes criticada, como resultado da sua exposição à retórica em âmbito jurídico, que ficou registrado por Sêneca, o Velho. Entretanto, Schiesaro defende a ideia de que a retórica de Ovídio é diferente daquela de Sêneca; a retórica, “the technique of shaping reality and its interpretation according to shifting points of view and more or less preordained patterns, can indeed be seen as the unifying episteme of Ovid’s poetry” (Schiesaro *in* HARDIE, 2006, p. 70).

Elaine Fantham, em consonância com o que apresenta Schiesaro, demonstra a presença da retórica em Ovídio usando exemplos de várias de suas obras, como a *Arte de amar*, as *Heroides* e também as *Metamorphoses*. Sendo as *Metamorphoses* objeto da presente pesquisa, são expostos, portanto, apenas os exemplos extraídos desta obra.

Um dos exemplos é a perseguição de Dafne por Apolo (Livro I). Como Cupido atingiu Apolo com uma flecha que faz nascer o amor e atingiu Dafne com uma flecha que faz fugir do amor, o deus do sol persegue a ninfa, mas a perseguição está fadada ao insucesso. Então Fantham analisa o discurso de Apolo no momento da perseguição à sua amada: primeiro ele tenta persuadi-la a parar; depois, para convencê-la a diminuir o passo, argumenta que ela pode machucar suas belas pernas; até que mais adiante o deus do sol dirige a reivindicação de seu amor a uma questão de status social, alegando que não é um simples pastor, mas um deus, e começa a exaltar a si mesmo, todos os seus talentos, até que

Apollo now faces failure, not in winning her but in assuaging his own lovesickness. This rhetoric is not designed for persuasive success but for effective characterization, and character drawing is the great achievement of Ovid's deployment of language in rhetorical contexts. (KNOX, 2009, p. 31)

Elaine Fantham alega: “Ovid knew well how to compose speeches for more orthodox contexts and speeches on an epic scale” (in: KNOX, 2009, p. 34). A autora, então, faz referência a três discursos persuasivos presentes no Livro XIII das *Metamorphoses*: os discursos de Ajax e Ulisses, quando da disputa pelas armas de Aquiles; e o discurso de Hécuba, o lamento pela morte de sua filha. No caso da disputa entre Ajax e Ulisses, representando força e inteligência, respectivamente, ambos apresentam bons discursos, mas a inteligência se sobressai e o discurso mais eloquente conquista as armas.

Fantham foca no seguinte aspecto: “the theme of eloquence mocked by Ajax and exalted by his rival and their formal elocutio, figures of speech and thought” (Fantham in: KNOX, 2009, p. 35). Assim, a autora começa localizando no discurso de Ajax figuras da *elocutio* como anáfora e epífora. E descreve de que modo o discurso de cada um, de Ajáx e de Ulisses, foi construído retoricamente visando a persuasão, até que “Ovid's final comment (382–3) reveals where his sympathies lie: ‘the outcome showed the power of fluency, and the eloquent man won the arms of the brave hero’” (Fantham in: KNOX, 2009, p. 38). No lamento de Hécuba, Fantham destaca a repetição e assonância e conclui: “as Ovid passes from speech to narrative he

maintains the same high level of musicality and pathos we have experienced in Hecuba's lamente" (Fantham *in*: KNOX, 2009, p. 39).

Tendo já constatado a composição retórica na obra de Ovídio, é válido analisar nas *Metamorphoses* esse tipo de construção.

2.2 ANÁLISE DOS MITOS

Com base nos elementos elencados no capítulo anterior como capazes de produzir o sublime, são estudadas algumas passagens de *Metamorphoses*, a fim de compreender de que modo o sublime se constitui, é construído linguisticamente, no texto de Ovídio. São analisados, portanto, alguns trechos das *Metamorphoses* que correspondem a narrativas completas (apresentando uma metamorfose ao final), de acordo com as divisões propostas na edição que serviu de base para o texto latino. Assim, as narrativas, ou mitos, analisados serão: *Daphne*; *Callisto*; e *Arethusa*.

A edição escolhida para trabalhar o texto latino foi a de Hugo Magnus, de 1982, pois, além de ter sido a edição usada para a tradução realizada pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis*, se supõe que tenha sido a mesma edição usada por David Jardim Junior, uma vez que apresenta, na maioria das vezes, a mesma divisão dos mitos sob os títulos sugeridos por Magnus.

2.2.1 Dafne

O mito, que vem na sequência da narrativa na qual Apolo mata Píton, uma serpente gigante, conta a história do amor, não correspondido, de Apolo pela ninfa Dafne. Após ter derrotado Píton, o deus do sol encontra Cupido manejando o arco, Apolo, então, zomba do deus do amor e diz que ele não é digno de carregar o arco, pois não realizou grandes feitos como ele próprio teria realizado. Cupido retribui a ofensa ferindo o deus de Delos com uma flecha que provoca o amor, enquanto fere Dafne com uma flecha que faz fugir ao amor. Assim, Apolo se apaixona pela ninfa, que decidira permanecer virgem a serviço de Diana. Grande parte da narrativa conta a perseguição de Dafne por Apolo e como ele tenta dissuadi-la; o deus pede que a ninfa diminua o passo, em seguida tenta convencê-la a parar alegando que ela não sabe de quem foge. Apolo, então, diz que ele mesmo não é qualquer pessoa simples, não é um pastor, é um deus, e mesmo entre os deuses sua origem é nobre, pois é filho de Júpiter. O deus começa a elencar todos os seus feitos e talentos, contudo nada detém a ninfa filha de Peneu. Ao

fim, a jovem, cansada da fuga, suplica o socorro do pai pedindo que ele mude sua aparência; e assim é transformada em árvore, um loureiro, que, a partir de então, se torna um atributo de Apolo.

Nessa narrativa em latim (que abrange os versos de 452 a 566 do Livro I) foram encontradas as seguintes figuras: *hipérbato*; *poliptotos*; *perífrase*; *hipérbole*; e *assíndeto*, sendo esta a figura com maior ocorrência. Primeiramente abordamos os casos de assíndeto, também chamados, como apresentado no capítulo anterior, de *disiunctio* (quando se trata de assíndeto verbal de grupos de palavras) e *adiunctio* (no caso de assíndeto nominal de grupos de palavras).

Essa figura ocorre pela primeira vez nos versos 463-464⁹:

<i>Filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe, te meus arcus:' ait 'quantoque animalia cedunt</i>
O filho de Venus diz-lhe: 'o teu arco a tudo trespasse, o meu a ti. E tanto quanto os animais cedem...

O início da fala do cupido apresenta uma sequência complexa com um verbo (*figat* [...] *arcus*) intercalado por dois membros incisivos: *tuus* (a1) *omnia* (b1); e *te* (b2) *meus* (a2), tratando-se deste modo de um *adiunctio*:

*Filius huic Veneris "figat tuus omnia, Phoebe,
q a1 b1
te meus arcus:" ait "quantoque animalia cedunt
b2 a2 q*

Outra ocorrência de assíndeto apresenta-se nos versos 472-473:

<i>Hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo laesit Apollineas traiecta per ossa medulas</i>
Esta o deus na ninfa peneia cravou, com a outra feriu a medula de Apolo atravessando-lhe os ossos.

Nesse caso se trata de *disiunctio*, pois os verbos "*fixit*" e "*laesit*" ("*Figo, is, xi, xum, gere, v. trans. 1º Pregar, fincar, cravar [...]; 2º Furar, varar,*

⁹ As citações de *Metamorphoses* que serão analisadas neste segundo capítulo serão acompanhadas (na primeira vez que aparecerem) de uma tradução minha, apenas para tornar a leitura mais fluente e facilitar a compreensão das análises.

atravessar, ferir, [...]” e “*Laedo, is, si, sum, dere*, v. trans. 1º roçar contra; 2º ferir, fazer mal a [...]” – SANTOS SARAIVA, 2006) podem ser considerados predicados sinônimos, uma vez que estão inseridos no mesmo campo semântico (ferir, causar dano). Logo:

Hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
 x1 x1 s1 x2
laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.
 s2 x2

Nesse caso, cada verbo vem acompanhado por dois integrantes: os adjuntos adverbiais “*Nympha Peneide*” (x1) e “*illo*” (x2), que estão no caso ablativo do latim; e os objetos diretos, os acusativos latinos, “*hoc*” (x1) e “*Apollineas medullas*” (x2). “*Peneide*”, no verso 472, é uma referência ao pai de Dafne, o rio Peneu, logo pode ser considerado um patronímico, que vem a ser também uma perífrase. Já o termo “*Apollineas*”, que é um referimento a Apolo, funciona praticamente como um adjetivo concordando com “*medullas*”.

No verso 480 apresenta-se outro assíndeto, uma *adiunctio*:

<i>nec quid Hymen , quid Amor, quid sint conubia curat</i>
Não cuida do que seja o Himeneu, do que seja o Amor, do que sejam núpcias.

A figura é construída do seguinte modo: “*nec quid Hymen* (a1), *quid Amor* (a2), *quid sint conubia* (a3) *curat*”. Sendo “*curat*” o verbo e “*quid Hymen*”, “*quid Amor*”, “*quid sint conubia*” três membros incisos, configurando uma posposição. As palavras “*Hymen*” (deus grego do casamento) e “*Amor*” (refere-se tanto ao amor quanto a sua personificação, o deus do amor, Cupido) estão no caso nominativo e “*sint conubia*” é uma locução (sendo “*sint*” o verbo “*esse*” conjugado na terceira pessoa do plural do presente do subjuntivo; e “*conubia*” o acusativo plural de “*conubium, i*”, que, de acordo com Santos Saraiva (2006), significa o direito de contrair matrimônio). Sendo a sintaxe latina determinada em grande medida pelo sistema de casos, vale salientar que embora o terceiro complemento do verbo “*curat*” seja uma locução, apresentando assim uma construção um pouco diversa dos dois primeiros complementos que têm um nominativo, a presença do pronome relativo “*quid*”, que se repete, faz com que a1, a2 e a3 tenham a mesma função sintática.

Mais um caso de *adiunctio* aparece nos versos 505-506:

<i>nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem,</i>
--

<i>sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae</i>
Ninfa, pare! Assim como a cordeira do lobo, assim como a corça do leão, assim as pombas, com penas tremulantes, fogem da águia.

Neste trecho o verbo “*fugiunt*” é acompanhado por três complementos: *sic* (a1) *agna* (b1) *lupum* (c1); *sic* (a2) *cerva* (b2) *leonem* (c2); e *sic* (a3) *aquilam* (b3) [...] *columbae* (c3). Cada um dos complementos é composto por três elementos: o advérbio “*sic*”, que se repete; um nominativo, que é o sujeito do verbo (“*agna*”, “*cerva*”; “*columbae*”); e um acusativo, o objeto direto do verbo (“*lupum*”, “*leonem*”, “*aquilam*”). O terceiro membro inciso aparece interrompido pelo verbo (*fugiunt*) e por um adjunto adverbial, (*pena* [...] *trepidante*), que se refere apenas ao terceiro complemento, esta cisão, entretanto, não descaracteriza a *adiunctio*, uma vez que se trata de uma figura composta sintaticamente por um verbo e seus complementos sintaticamente equivalentes.

No mito de Dafne, as hipérboles também são frequentes, sobretudo nos discursos de Apolo. Nos versos 458-460, quando se dirige a Cupido dizendo que este não teria direito de carregar o arco, uma arma que não condiria com a sua puerilidade, Apolo corrobora essa ideia elencando todos os grandiosos feitos que ele próprio, o qual tem o direito de portar o arco, realizou. Essa sequência de atos heroicos compõe uma hipérbole, isto é, uma amplificação (*amplificatio*):

<i>qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti, qui modo pestifero tot iugera ventre prementem stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.</i>
Eu que posso abater a fera, ferir o inimigo, eu que recentemente abati, ferindo com inúmeras flechas, a túmida Píton cujo ventre pestífero ocupava tanto espaço.

Trata-se de um caso de *rationatio*, pois Febo engrandece a si próprio listando as tarefas que é capaz de cumprir.

Um exemplo mais simples de hipérbole pode ser encontrado nos versos 502-503, quando a Dafne em fuga é comparada à brisa:

[...] <i>fugit ocior aura / illa levi</i> [...]
Foge mais rápida que a brisa leve.

Trata-se de uma hipérbole por comparação (*comparatio*), uma vez que em fuga Dafne supera a leveza e a velocidade da brisa.

Outra ocorrência de hipérbole por *comparatio* se apresenta nos versos 512-524. Nos primeiros versos (512-514), Febo nomeia atividades e trabalhos simples que não dizem respeito a si mesmo para em seguida, quando fala de seus feitos e atributos, torná-los ainda maiores em comparação com aqueles primeiros simples, inferiores.

512 *Cui placeas, inquire tamen. Non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. Nescis, temeraria, nescis*

Todavia perguntas a quem agradas. Não sou um morador das montanhas, nem um pastor, nem um rude que guarda rebanhos de bois e carneiros. Não sabes, imprudente, não sabes [...]

Nos versos subsequentes (515-524) elenca, então, seus atributos (as terras que o servem, o fato de ser filho de Júpiter, seu dom de adivinhação, sua precisão com arco e flecha, a medicina e seu poder com as plantas):

515 *quem fugias, ideoque fugis. Mihi Delphica tellus
et Claros et Tenedos Patareaque regia servit,
Iuppiter est genitor; per me quod eritque fuitque
estque patet; per me concordant carmina nervis.
Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.
Inventum medicina meum est, opifерque per orbem
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:
ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.”*

[não sabes] de quem foges e por isso foges. Sob meu domínio está a região Delfica e Claros e Tênedos e o reino de Pátara. Júpiter é meu pai; por meio de mim se revela o que será, o que foi e o que é; por meio de mim os cantos se unem às cordas. Minha flecha é certa, mas há outra mais certa que feriu o peito vazio. A medicina é invenção minha, sou chamado o benéfico em todo o orbe, e o poder das ervas está sujeito a mim. Ai de mim! Pois nenhuma planta cura o amor e não essas artes, que a todos ajudam, não podem ajudar seu mestre.

Nesses versos, além da acumulação de atributos de Apolo (que resultam em uma hipérbole por comparação) há também um caso de *ratiocinatio*, isto é, a grandeza do amor é destacada pelos próprios

atributos de Febo, pois mesmo com todo seu poder, sua habilidade com o arco, seu conhecimento das ervas, nada é capaz de superar o amor.

No verso 478 aparece o primeiro caso de *poliptotos*:

<i>Multi illam petiere, illa aversata petentes</i>
Muitos a cortejavam, ela recusava os pretendentes.

Nesse trecho ocorre a repetição e variação de duas palavras: “*ille, a, ud*” (pronome); e “*peto, is, ere*” (verbo). O pronome aparece no acusativo singular feminino (“*illam*”) e no nominativo singular feminino (“*illa*”), sofrendo assim variação de caso. Enquanto o verbo se apresenta em sua forma de pretérito perfeito do indicativo, terceira pessoa do plural, (“*petiere*”) e de particípio presente (“*petentes*”), variando assim para a sua forma nominal.

Outra ocorrência de *poliptotos* pode ser detectada entre os versos 498-500:

<i>[...] Videt igne micantes sideribus similes oculos, videt oscula, quae non est vidisse satis; laudat digitosque manusque</i>
[...] Olha os olhos luminosos como estrelas, vê a boquinha, a qual não se satisfaz apenas em ver; admira os dedos e as mãos [...]

O verbo “*video, es, ere*” aparece nos três versos, apresentando a forma de terceira pessoa do singular do presente do indicativo (“*videt*”) nos dois primeiros versos, enquanto no terceiro apresenta a forma de infinitivo perfeito (“*vidisse*”), variando, portanto, em tempo e modo.

Repetição de verbo e variação de modo também acontecem nos versos 514-515:

<i>horridus observo. Nescis, temeraria, nescis quem fugias, ideoque fugis. Mihi Delphica tellus</i>
Não sabes, imprudente, não sabes, de quem foges e por isso foges. Sob meu domínio está a região Delfica [...]

O verbo “*fugio, is, ere*” aparece primeiro na sua forma de segunda pessoa do singular do presente do subjuntivo (“*fugias*”) e depois na forma de segunda pessoa do singular do presente do indicativo (“*fugis*”).

Embora na retórica *poliptotos* esteja associado à repetição de palavras, Longino fala, outrossim, de colocar as imagens diante do leitor/ouvinte por meio da mudança de tempo verbal, neste sentido é

valido ressaltar também a oscilação entre o uso dos tempos do pretérito e o presente no mito. No verso 474, por exemplo, ocorre esse tipo de mudança, a narrativa, até então realizada no pretérito, apresenta dois verbos no presente “*amat*” e “*fugat*”:

<i>Protinus alter amat, fugit altera nomen amantis</i>
Subitamente um ama, a outra foge do amor.

Esse pequeno trecho, no qual são apresentados os sentimentos de Febo e Dafne, está no presente, aproximando, de certo modo, o leitor/ouvinte daquilo que é narrado.

Outro recurso de variação que não está ligado à repetição de palavras é a mudança de pessoa que, segundo Longino, expressa a “urgência do momento” impelindo o escritor a tomar o lugar do personagem ou dirigir-se a ele. Esse tipo de mudança também acontece no mito de Dafne quando o narrador dirige-se à Dafne, usando assim a segunda pessoa, uma alteração na narrativa que vinha se desenrolando na terceira pessoa e que em seguida, no verso 488, retorna à terceira pessoa:

<i>Ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod optas esse vetat. Votoque tuo tua forma repugnat:</i>
Aquele afinal concede, mas esta tua beleza veta o que desejas. Tua beleza contraria teu voto.

Nos versos citados acima, é detectada a presença da segunda pessoa do singular com o pronome pessoal de segunda pessoa “*te*” (no caso ablativo), o verbo “*optas*” (“*opto, as, are*”, na segunda pessoa do presente do indicativo) e os pronomes possessivos “*tuo*” e “*tua*” (nos casos ablativo e nominativo, respectivamente).

Esta narrativa apresenta apenas uma ocorrência de hipérbato, que aparece no verso 501, onde o adjetivo e o substantivo, que em geral são colocados em seqüência, são intercalados com um advérbio:

<i>brachiaque et nudos media plus parte lacertos</i>
os braços e antebraços nus mais de a metade

Neste caso “*media*” (adjetivo “*medius, a, um*”) é separado de “*parte*” (“*pars, partis*”) pelo advérbio “*plus*”. Como a sintaxe latina é muito mais flexível (em termos de lugar que a palavra ocupa na frase), é de se esperar uma frequência baixa de hipérbato.

As perífrases, por sua vez, aparecem com certa frequência, já que se trata de dizer com outras palavras (*verba*) algo (*res*). Alguns exemplos de *perífrase* se encontram a seguir (com a localização por versos): v. 474 aparece a locução “*nomen amantis*” ao invés de apenas “*amor*” ou “*amante*”, que foram usadas em outros versos; v. 477 é usada a expressão “*sine lege*” para se referir aos cabelos desordenados de Dafne em fuga, mais adiante é usado o vocábulo “*inornatus*” para referir-se ao mesmo aspecto dos cabelos da ninfa; v. 483 a locução “*taedas iugalis*” (os fados nupciais) é usada como referimento ao matrimônio, tendo sido empregado em outras passagens os termos “*conubia*” e “*Hymen*” (no v. 480) ; v. 531 é usada a expressão “*iuenis deus*” para aludir a Apolo. Outras perífrases são usadas para fazer referimento à Apolo (“*Delius*”, por exemplo) e Dafne (“*Daphne Peneia*”, “*nympha Peneide*” ou apenas “*Peneia*”,), alguns são patronímicos e alguns são epítetos.

No texto de Ovídio, os epítetos, especialmente os patronímicos, são frequentes. Considerando o patronímico como outra forma de referir-se à mesma personagem, ele ocuparia o mesmo papel que o epíteto ocupa para a *perífrase*; logo é válido, para os fins desta pesquisa, observar seu uso no texto latino. O termo “*Penei*” (v. 504), usado para referir-se à Dafne, é na verdade o nome de seu pai, *Peneus*, declinado no genitivo. Em dois momentos, entretanto, foi usado o termo “*Peneia*”, quase como um adjetivo: no v. 452, “*Daphne Peneia*”; e no v. 525: “*Plura locuturum timido Peneia cursu*”.

No que tange a presença de figuras retóricas, consideradas por Longino como fonte de sublime, no texto de Ovídio, os exemplos listados acima são suficientes para demonstrar o caráter sublime nas *Metamorphoses*; observamos, então, o segundo aspecto do sublime destacado ao final do primeiro capítulo desta dissertação: a presença do terror¹⁰.

Dafne é metamorfoseada em uma árvore e o processo de transfiguração vem descrito por Ovídio do seguinte modo (vv. 547-555):

*Vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,*

¹⁰Como já especificado no final do primeiro capítulo, será analisada a presença do terror principalmente no momento da metamorfose, pois é durante a transfiguração, a qual é dolorosa e, que se tornam mais evidentes os elementos constituintes do terror.

*ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.*

Apenas terminou a prece, um pesado torpor ocupa-lhe os membros. Seus seios delicados revestem-se de fina casca, os cabelos crescem em folhagem, em ramos os braços. O pé, há pouco tão veloz, prende-se por preguiçosas raízes. O rosto uma copa tem: permanece nela um brilho único. Também nesse momento Febo a ama e, com a destra pousada no tronco, sente ainda pulsar o peito dela sob a nova pele. E abraçando com seus braços os ramos como se membros fossem, beija o tronco. Recusa, contudo, o tronco os seus beijos.

Considerando o terror um produto, entre outras coisas, do perigo, a fuga de Dafne é o primeiro elemento que contribui para a composição do terror. Em seguida, a maneira pela qual a ninfa é transfigurada em árvore é um processo que representa de certo modo uma dor; de início, já sem forças, exaurida (vv. 543-544):

Viribus absumptis expalluit illa citaeque / victa labore fugae [...]

Esgotadas as suas energias, ela empalidece e, vencida pelo esforço da rápida fuga

Angustiada ela suplica a seu pai que mude a sua figura, a qual agrada demais (v.546):

Qua nimium placui, mutando perde figuram!

Destrói a minha aparência, pela qual provoco tanto fascínio.

A própria súplica da donzela sugere a destruição: “*perde*” – do verbo “*perdo, is, ere*”, entre outras acepções encontra-se: “1º perder, deitar a perder, causar a perda de, destruir, arruinar; dar à morte, matar” (SANTOS SARAIVA, 2006).

Seu corpo é coberto por uma casca fina, seus cabelos crescem em folhas e seus braços em ramos, seus pés que corriam velozes, prendem-se ao chão se transformando em raízes, interrompendo subitamente a corrida, o rosto se transforma na copa da árvore; mas, ainda assim, mesmo seu corpo tendo assumido a forma de uma árvore, ela ainda está viva, pois Febo sente seu coração pulsar, e ela ainda sente, pois ao receber o abraço e os beijos do deus, a ninfa se esquivava: “*refugit tamen oscula lignum*”.

Pensando nos elementos apontados por Burke como produtores do terror (“poder”, “privação”, “vastidão”, “infinitude” e “obscuridade”), destacamos primeiro o “poder”, pois a ninfa aparece impotente diante do deus que a persegue e em seguida diante da divindade que a transfigura. Dafne, inclusive, não aparece como sujeito nos verbos referentes à transformação: é o torpor que se apodera de seus membros; o peito é revestido (“*cinguntur*” é a forma da terceira pessoa do singular do presente do indicativo da voz passiva) por uma casca; são os cabelos e os braços que crescem em folhas e ramos, respectivamente; o pé que se prende em raiz. A ninfa sofre a transformação, seu corpo muda independente de sua vontade.

A privação também é um elemento presente no momento da mudança, pois o início da sua metamorfose se dá por meio de um “*torpor*” (*torpor, oris*, “torpor, entorpecimento” (SANTOS SARAIVA, 2006)) que se apodera dos seus membros; em seguida é privada dos movimentos, pois seus pés, que até então se moviam velozes (“*pes modo tam velox*”) se prendem (“*haeret*”¹¹) em raízes.

Além do “poder” e da “privação”, a “obscuridade” permeia a metamorfose, em primeiro lugar por não se tratar de uma descrição detalhada, o que Ovídio apresenta é uma sucessão de imagens: os seios sendo cobertos por uma fina casca, em seguida os cabelos e os braços crescendo em folhas e ramos até os pés presos em raiz e o rosto mudado em fronde. O autor não explica detalhadamente de que modo cada mudança acontece, as etapas do processo são apresentadas, mas fica a critério do leitor/ouvinte visualizar o processo.

2.2.2 Calisto

Calisto era uma das donzelas que seguiam Diana. Certa vez Júpiter a avistou e ficou encantado por sua beleza; o deus, então assume a forma de Diana para enganar a jovem e a violenta, deixando Juno furiosa pela traição do esposo. Calisto carrega em segredo o fruto daquela violência até que um dia, Diana e suas seguidoras, tendo parado em uma fonte de águas puras para banhar-se, obrigam a ninfa a despir-se e revelar sua gravidez. Juno, ultrajada diante do fruto da traição de Júpiter, como castigo, transforma Calisto em uma urso. O filho de Calisto e Júpiter nasceu e, uma vez crescido, tendo saído para caçar se

¹¹ *Haereo, es, ere*, “1º ficar pegado a, estar pegado, seguro a, aderir; estar fixo, imóvel; 2º *fig.* parar, ficar, deter-se; achar-se detido, estar preso; estar pegado, ligado, unido [...]” (SANTOS SARAIVA, 2006).

depara com a própria mãe, o jovem sente medo e a urso, tendo reconhecido o filho, vai em sua direção, e o rapaz, se sentindo ameaçado, se prepara para atirar na mãe; Júpiter, entretanto, não permite mais esse infortúnio e transforma os dois (mãe e filho) em estrelas, deixando Juno ainda mais furiosa.

Na narrativa de Calisto (que para os fins desta análise abrange os versos de 401 até 530) foram encontradas as seguintes figuras: assíndeto; poliptotos; metáfora; hipérbato; perífrase; hipérbole.

Com relação aos assíndetos, o primeiro caso aparece nos versos 407-408:

<i>flumina restituit dat terrae gramina, frondes arboribus, laesasque iubet revirescere silvas</i>
E dá à terra relva, folhagens às árvores, e ordena que os bosques prejudicados reverdeçam.

Trata-se de um caso de *adiunctio*, no qual o verbo “*dat*” apresenta dois membros incisivos (“*terrae graminha*” e “*frondes / arboribus*”), sendo que cada um dos membros incisivos apresenta dois elementos, isto é, dois complementos sintaticamente equivalentes: os acusativos “*gramina*” e “*frondes*” e os dativos “*terrae*” e “*arboribus*”. Sendo assim, se tem uma anteposição configurada do seguinte modo: “[...] *dat* (*q*) *terrae* (*a1*) *gramina* (*b1*), *frondes* (*b2*) / *arboribus* (*a2*) [...]”.

A retórica apresenta uma configuração bem precisa para a anteposição – a saber: *q* (*a1 b1/ a2 b2*) –, pois se trata de uma figura sintática, isto é, caracterizada pela ordem sintática em que os elementos são colocados na sentença. No entanto, considerando o fato de no latim a função sintática ser estabelecida em grande medida pelas desinências de caso, é válido considerar o trecho acima uma anteposição, pois ainda que o acusativo “*frondes*” (*b2*) esteja colocado antes do dativo “*arboribus*” (*a2*), a ordem dos complementos neste caso não importa tanto, pois dois integrantes apresentam os mesmos elementos sintaticamente equivalentes.

No verso 429 ocorre um poliptotos:

<i>‘audiat ipse licet maius Iove.’ Ridet et audit</i>
“Mesmo que ele me ouça.” Ele ri e ouve

Acontece a repetição do verbo “*audio, is, ire*”, aparecendo no início e no final do verso, porém sofrendo variação de modo: “*audiat*” é a forma de

terceira pessoa do singular do presente do subjuntivo, enquanto “*audit*” é a forma de terceira pessoa do singular do presente do indicativo.

Mais adiante, nos versos 436-437 há outro caso de poliptotos:

<i>illa quidem pugnat: sed quem superare puella, quisve Iovem poterat? — Superum petit aethera victor</i>
Ela na verdade luta: mas que homem uma garota podia superar? Ou quem podia superar Júpiter? – busca o éter superior o vencedor

O termo que se repete é o pronome interrogativo “*quis*” que aparecem como “*quem*” (forma de acusativo singular) e “*quis[ve]*” (forma de nominativo singular), apresentando, portanto, variação de caso.

Outro caso de poliptotos se verifica nos versos 457-458:

<i>Ut loca laudavit, summas pede contigit undas: his quoque laudatis “procul est” ait “arbiter omnis</i>
Como louvou o lugar, tocou com o pé a superfície das águas: Tendo elas também louvado, diz “está longe toda testemunha”

O vocábulo repetido é o verbo “*laudo, as, are*”, que se apresenta nas formas de terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo (“*laudavit*”) e de particípio perfeito passivo; variando, portanto, para da forma verbal para a nominal e a voz (ativa e passiva) do verbo.

Nos versos 455-456 há uma metáfora:

<i>nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens ibat et attritas versabat rivus harenas</i>
encontrou um fresco bosque, do qual um regato, escorrendo com murmúrio, ia e revolia areias gastas

Sendo a metáfora uma forma de comparação a serviço da *brevitas*, o regato é “humanizado” ou “personificado” pelo som que emite ao deslizar, correr (*labens*). Trata-se de atribuir ao regato (“*rivus*”), que é algo inanimado, um elemento associado ao que é animado, o murmúrio (“*murmure*”). Esse tipo de metáfora é bastante comum, inclusive prevista nos dicionários; no verbete “*murmur, is*” (adjetivo), o murmúrio costuma ser associado a elementos da natureza como o mar e o vento: *murmur, is*, “murmúrio, ruído (d’uma corrente d’água, do mar)” (SANTOS SARAIVA, 2006). No dicionário Oxford as possibilidades são ainda mais numerosas:

“1 A low, continuous noise: **a** (of things, esp. Natural forces) rumble, roar, etc. **b** (of animals) growl, grunt, etc.; (also applied to sounds made by birds). **c** (of insects) hum, buzz; (sim. applied to the confused noise made by a crowd, etc). [...] 2 **a** subdued or indistinct utterance, mutter, murmur, whisper, etc. **b** (in a crowd). **c** (indicating anger or resentment). [...]” (OXFORD, 1968)

No entanto, o verbo “*murmuro, as are*”, de onde deriva o adjetivo “*murmur, is*”, é relacionado sobretudo à voz humana: *murmuro, as are* “1 To make a low, continuous sound, rumble, roar, hum, etc. [...] 2 To speak in a low or indistinct voice, mutter, murmur. **b** (w. Internal acc., or tr.) to utter in subdued tones. [...] 3 To mutter angrily, grumble; (tr.) to murmur against, complain of.” (OXFORD, 1968); “Murmurar, sussurrar, cochichar, segredar” (FARIA, 1962).

Sendo o hipérbato uma figura que envolve a ordem das palavras na frase, isto é, dois termos ligados sintaticamente que são intercalados por um terceiro elemento distanciando os dois primeiros, é difícil associá-la ao latim, uma língua na qual a ordem das palavras é, em tese, livre, pois a função sintática é marcada pela desinência de caso de cada palavra. No entanto, mesmo no latim, existem algumas tendências da ordem em que os termos da oração se colocam (como, por exemplo, o verbo costuma ser colocado no final da frase, ou a palavra regida por uma preposição ser colocada imediatamente após a preposição); uma dessas tendências é a de o adjetivo estar próximo ao nome que qualifica. Considerando isso, é válido apresentar como hipérbato a sequência em destaque no verso 467:

<i>distuleratque graves in idonea tempora poenas</i>
E adiara para tempos oportunos graves penas

No verso citado acima, o adjetivo “*graves*” (adjetivo de segunda classe – uniforme – declinado como acusativo, plural, feminino) está qualificando o vocábulo “*poenas*” (“*poena, ae*”, feminino, declinado como acusativo, plural); entretanto, entre o adjetivo e o vocábulo ao qual se refere, há um adjunto, composto por uma preposição (*in*) mais um adjetivo (*idônea*) e o nome (*tempora*) ao qual este segundo adjetivo se refere.

Outro hipérbato do mesmo tipo ocorre nos versos 512-513:

<i>Quaeritis, aetheriis quare regina deorum sedibus huc adsim? pro me tenet altera caelum</i>
Quereis saber por que a rainha dos deuses de etéreos assentos esteja aqui? Uma outra tem o céu, por mim.

O adjetivo “*aetheriis*” está qualificando o vocábulo “*sedibus*”, que está, inclusive, em outro verso e entre eles há um advérbio (“*quare*”), um nome no nominativo (“*regina*”) e um adjunto (o genitivo “*deorum*”).

No que se refere às perífrases, no verso 401 a expressão “*pater omnipotens*” é usada para fazer referência a Zeus e, mais adiante, no verso 466, Ovídio usa ainda outra expressão para se referir ao mesmo deus: “*magni Tonantis*”. Como se verá mais adiante, “*Tonantis*” é um dos epítetos de Zeus, mas neste contexto, estando acompanhado de um adjetivo (“*magni*”), compõe uma perífrase, a qual faz parte de outra perífrase que se remete à Juno: “*magni matrona Tonantis*”. Outra expressão que alude à Juno é “*aetheriis regina deorum sedibus*” (nos versos 512-513: “*Quaeritis, aetheriis quare regina deorum / sedibus huc adsim? pro me tenet altera caelum.*”). Este caso é também uma hipérbole, por meio de *incrementum*, pois, ao se dirigir à Tétis e Oceano pedindo que eliminem do céu as estrelas de Calisto e seu filho, refere-se a si mesma como rainha, mas Juno acrescenta algo ainda superior, não é simplesmente rainha de um povo, é a rainha dos deuses, o que a torna ainda mais grandiosa. E o fato de ela acrescentar “*aetheriis sedibus*” faz referência aos Olímpianos, ou seja, os deuses principais, não apenas os inúmeros deuses menores, o que amplia ainda mais seu prestígio.

Há mais uma perífrase, no verso 409:

<i>Dum redit itque frequens, In virgine Nonacrina</i>
Enquanto vai e vem cuidadoso, detém-se na virgem de Nonacris

Ovídio usa a expressão “*virgine Nonacrina*” para fazer menção a Calisto, o que pode ser considerada uma perífrase própria, pois apresenta, de certo modo, uma definição de Calisto (a virgem de Nonacris) sem nomeá-la. Outro exemplo desta mesma figura se encontra no verso 430:

<i>et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit</i>
e folga em ser preferido a si mesmo, dá-lhe beijos

Nesse caso usa “*oscula iungit*” por beijar, sendo que o latim tem a possibilidade de usar o verbo depoente “*osculator, osculari, osculatus sum*”¹².

Os epítetos são comuns na narrativa de Calisto, assim como em todo o texto das *Metamorphoses*. Para se referir à Diana, além da variação dos nomes latinos (*Phoebe* e *Dianae*), usa também “*Dictynna*”¹³ (verso 441: “*Ecce, suo comitata choro Dictynna per altum*”) e “*Cynthia*”¹⁴ (verso 465: “*Cynthia; deque suo iussit secedere coetu*”). Para aludir a Calisto usa um adjetivo pátrio (que, assim como os patronímicos, assumem um papel de epíteto): “*Parrhasis*”¹⁵ (verso 460 – “*Parrhasis erubuit. Cunctae velamina ponunt*”). Por fim, Júpiter, além das perífrases já citadas acima, é apresentado também pelo epíteto “*omnipotens*” no verso 505 (“*Arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque*”).

Após analisar a construção das figuras retóricas consideradas como fontes para a composição do sublime, é necessário observar os elementos que se relacionam ao terror (sendo este também uma fonte de sublime). Ainda que tenha ficado estabelecido que o terror seria observado principalmente no momento da transfiguração, é válido observar o modo pelo qual ele é construído ao longo da narrativa. Considerando, então, os componentes de dor e perigo, que envolvem a autopreservação, a princípio, diante da lascívia de Júpiter, um perigo se apresenta de certo modo. Calisto tenta resistir, mas falha, pois o deus é poderoso (versos 436-437):

<p><i>illa quidem pugnat: sed quem superare puella, quisve Iovem poterat? — Superum petit aethera victor</i></p>
--

<p>Aquela luta de fato: mas a quem poderia superar uma menina, e quem poderia</p>

¹² *Osculator, aris, atus sum, ari*, “v. dep. (de *osculum*). Plaut. Cic. Beijar, oscular. [...] Cic. Animar, afagar, acariciar, amar com ternura” (SANTOS SARAIVA, 2006).

¹³ *Dictynna, ae*, “Dictina, ninfa que deu seu nome à cidade cretense de Dictineu. É identificada com Diana e Britomarte (Ov. Met. 2, 441)” (FARIA, 1962).

¹⁴ *Cynthia, ae*, “Cíntia, 1) Diana, venerada no monte Cinto. 2) Nome de mulher. 3) Nome da ilha de Delos” (FARIA, 1962).

¹⁵ *Parrhasis, idis*, “Parrásia, da Arcádia: Parrhasis ursa (Ov. Her. 18. 152) ou Arctos (Ov. Trist. 1, 3, 48) ‘a ursa arcádica’, i.é, ‘a Grande Ursa’ chamada também Calisto, porque esta, filha do rei Licáon, da Arcádia, foi transformada em ursa por Juno, e depois em constelação, por Júpiter. Obs.: A parrasiana, a arcádica, i.é, Calisto (Ov. Met. 2, 460).” (FARIA, 1962).

superar Júpiter? – Júpiter, vitorioso, retorna ao éter.

Tudo que se abate sobre Calisto depois de ter sido violentada é a dor, uma dor que a persegue até o ponto em que é metamorfoseada, por Júpiter, em estrela.

Então, a princípio há o perigo e o poder representados por Júpiter, que está diretamente relacionado à força e violência. Após sua gravidez ser descoberta, o perigo se apresenta novamente, mas desta vez por meio da ira de Juno, a qual também representa o poder (e novamente a violência), pois a deusa é a responsável pela metamorfose dolorosa de Calisto. Isto é, durante a narrativa por três vezes a ninfa é submetida ao poder (há ainda o momento em que Júpiter a transfigura em constelação) e nos três casos o perigo também se apresenta.

A primeira metamorfose por que passa Calisto, transfigurada em urso por Juno como castigo, é descrita do seguinte modo por Ovídio:

*Dixit et adversa prensis a fronte capillis
stravit humi pronam. Tendebat brachia supplex:
brachia coeperunt nigris horrescere villis
curvarique manus et aduncos crescere in ungues
officioque pedum fungi, laudataque quondam
ora Iovi lato fieri deformia rictu.
Neve preces animos et verba precantia flectant
posse loqui eripitur; vox iracunda minaxque
plenaque terroris rauco de gutture fertur.
Mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa,
adsiduoque suos gemitu testata dolores
qualescumque manus ad caelum et sidera tollit
ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sentit. (vv. 476-488)*

Disse e, tomados os cabelos, fez aquela que antes olhava frente a frente inclinada ao chão. Ela estendia os braços em súplica: os braços começaram a se cobrir de tufo de pelos negros, as mãos a curvar-se e a alongar-se em aduncas garras e a exercer o ofício dos pés. E o rosto, antes amado por Júpiter, começa a tornar-se disforme com uma boca larga. E para que preces e palavras que imprecam não comovessem os ânimos, é-lhe tirado a faculdade da fala. Da garganta rouca sai uma voz iracunda, ameaçadora e plena de terror. Ela transformou-se em urso, contudo a mente antiga permaneceu, e atestando suas dores com contínuo gemido, eleva as mãos ao céu e aos astros e ao ingrato Júpiter, sente mesmo que não pudesse dizer.

A principal evidência do perigo pressentido pela ninfa é o fato de estender os braços em súplica, sentindo-se já ameaçada. Em seguida,

impotente diante do poder da deusa que a transforma, sofre as etapas de sua metamorfose em fera: em seu braço começam a eriçar tufo negros (“*nigris horrescere villis*”), as mãos a curvar em garras, a boca se deforma e sua voz lhe é tirada e o que sai de sua garganta é um som ameaçador e cheio de terror (“*minaxque / plenaque terroris*”). Deste modo, o elemento de privação também está presente, pois é privada de sua voz para que não possa comover com suas súplicas.

A sequência de imagens apresentada por Ovídio é, como já exposto no mito de Dafne, terrível, e o não poder falar contribui fortemente para a construção desse terror. Ao final é uma urso, uma fera, mas que mantém algo de humano, pois sua antiga mente permaneceu e sua dor continua sendo expressa por um gemido constante (“*adsiduoque suos gemitu testata dolores*”).

Calisto é privada de seu próprio corpo, pois como urso ela ainda é a ninfa (“*Mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa*”), tanto que quando encontra o filho o reconhece e tenta se aproximar. Como urso vaga, solitária e assustada, com medo das outras feras; eis mais um exemplo de privação (a solidão). Por fim, vale ressaltar ainda que, assim como na metamorfose de Dafne, Calisto não é o sujeito de nenhum dos verbos que envolvem a transformação.

Além da dor, do poder, do perigo e da violência envolvendo a metamorfose em si, algumas palavras merecem destaque: *horrescere*; *terroris*; e *dolores*. “*Horresco, is, ere*” apresenta os seguintes significados: “1) Eriçar-se, arrepiar-se. 2) Ter calafrios, tremer, estremecer. 3) Recear, temer” (FARIA, 1962). “*Terror, oris*”, por sua vez, “1) tremor produzido pelo medo, terror, pavor. 2) o que causa terror” (FARIA, 1962). “*Dolor, oris*”: “1) Dor (física), sofrimento. Daí 2) Dor (moral), aflição, tormento. [...]” (FARIA, 1962). O terror, a dor, o medo aparecem impressos nas próprias palavras.

A terceira situação de perigo enfrentada por Calisto é o momento em que está prestes a ser atacada pelo filho que não sabe que aquela urso é, na verdade, sua mãe. Nesse momento, novamente a ninfa acaba submetida ao poder (mais uma vez de Júpiter) assim como seu filho, sendo ambos transformados em estrelas:

*Arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque
sustulit, et celeri raptos per inania vento
imposuit caelo vicinaque sidera fecit*

O onipotente igualmente a eles e ao que é nefando reteve, e suspendeu e impôs ao célere vento que os raptasse pelos ares e os fez astros vizinhos no céu

Essa transformação é muito mais breve do que a anterior, ambos são elevados aos ares pelo vento se tornando estrelas no céu. Parece haver nessa transformação outro indício de terror que não o poder de Júpiter do qual Calisto e o filho não tem possibilidade de escapar, se trata da infinitude naquilo que o céu representa, quer dizer, o céu, para onde são elevados, é uma representação de infinito.

2.2.3 Arethusa

A história da metamorfose de Aretusa é narrada pela própria Aretusa. E esta narrativa, por sua vez, está inserida em uma narrativa de Calíope, uma das nove musas filhas da titânide Mnemosina e de Júpiter. Uma das musas conta a Atenas a história de nove ninfas irmãs, as Piérides, que desafiaram as nove musas e foram por elas derrotadas; Atenas pede, então, para que fossem repetidos os cantos que as musas entoaram na ocasião. Assim, Calíope levanta-se e canta a história do rapto de Prosérpina (filha de Ceres e Júpiter) por Hades¹⁶. Incitado por Vênus, Cupido flecha Plutão para que este se apaixone pela filha de Ceres, Prosérpina; Plutão encontra a donzela em um campo e a sequestra levando-a para o mundo inferior. Ciane, uma náiade (ninfa das águas), testemunha o rapto e tenta impedi-lo, contudo não consegue e, por desgosto, desfaz-se em lágrimas tornando-se uma fonte. Ceres procura incessantemente pela filha e, tendo parado em uma humilde cabana, foi bem recebida por uma mulher que lhe deu de beber. Enquanto bebia com avidez, um menino riu da deusa que, ofendida, fez com que ele se transformasse em um lagarto (esta é a segunda metamorfose narrada por Calíope).

Ceres, tendo encontrado o cinto de Prosérpina, descobre o rapto e fica furiosa, decide, então, punir a terra tornando-a infértil; Aretusa, entretanto, sabendo por quem e para onde Perséfone fora levada, conta

¹⁶ A parte da narrativa até o momento em que Atenas pede às musas que cantem o que foi cantado na competição com as ninfas é apresentada por Magnus sob o título de “*Hippocrene. Pierides*”; o trecho a seguir, que é o próprio canto da musa Calíope, é dividido sob três títulos: “*Ceres et Proserpina*” (que conta como Hades foi flechado por Cupido e, apaixonado, raptou Prosérpina); “*Cianeia*” (que conta a história da ninfa que tentou impedir o rapto e transformou-se em água; a metamorfose, por Ceres, de um menino em lagarto; como Aretusa contou à Ceres a respeito do rapto; Ceres recorrendo à Zeus para reaver a filha; a metamorfose de Ascálafo, o qual delatou Perséfone impedindo-a de deixar o mundo inferior); “*Arethusa*” (que conta a metamorfose de Aretusa em fonte; de Triptolemo em lince; e das próprias Piérides em aves), concluindo assim o Livro VI das metamorfoses.

tudo à deusa, e deixa-lhe a promessa de contar sua própria história. Sabendo da localização da filha, Ceres recorre a Júpiter, pedindo que liberte Perséfone; o deus lhe concede esta vontade desde que Perséfone não tenha consumido nada do mundo inferior. Ascálafo, entretanto, conta a todos que Perséfone consumiu uma fruta, portanto não poderia deixar os domínios de Hades. Ceres fica furiosa com a denúncia, e transforma Ascálafo em uma ave.

Por fim, Júpiter, apresenta uma solução para o rapto de Perséfone que passa a ficar metade do ano com a mãe e a outra metade com Hades. Sendo assim, tendo Ceres já encontrado sua filha, Aretusa narra à deusa a história de sua própria metamorfose em fonte. Conta que era uma ninfa de Acaia e que, em um dia de calor, estava cansada e encontrou um rio de águas calmas, no qual decidiu banhar-se; despiu-se e mergulhou nua nas águas do rio Alfeu. Este, encantado com a ninfa, dirige-se a ela que, assustada, foge às pressas, sem suas vestes que estavam na outra margem do rio. Assim, ele começa a persegui-la, ela, mais veloz a princípio, vai ficando sem forças até que Alfeu chega muito próximo e a ninfa pede socorro a Diana. A deusa se comove e lança sobre a jovem uma nuvem, a fim de escondê-la; o rio, contudo, não desiste, vigia a nuvem e insiste em encontrá-la. A ninfa, então, desfaz-se em água, o rio, percebendo isso, retoma seu aspecto de água com o intuito de misturar-se a Aretusa; para evitar que isso aconteça, Diana fende a terra e Aretusa é levada para outro lugar.

Assim se conclui a narrativa de Aretusa. Em seguida, Ceres envia o jovem Triptolemo para semear as terras; chegando ao reino de Linco, Triptolemo é quase assassinado pelo rei, mas o crime é impedido por Ceres que transforma o rei em Lince. Assim termina a narrativa de Calíope e o Livro V se encerra com a metamorfose em aves das nove ninfas que desafiaram as musas. O trecho analisado será aquele ao qual Magnus dá o título de “*Arethusa*” (do verso 572 ao 678), toda a narrativa da ninfa mais as duas metamorfoses que se seguem concluindo o quinto livro. No excerto analisado foram encontradas as seguintes figuras: assíndeto, poliptotos e perífrase.

No que tange os assíndetos, há um caso de *adiunctio* no verso 587:

<i>Invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes</i>
Descobri águas sem ondas, sem fazer qualquer barulho

O verbo “*Invenio*” (*q*) é seguindo por dois membros incisivos, cada qual com três elementos sintaticamente correspondentes, sendo um

deles repetido nos dois integrantes (“sine”). Configura-se, deste modo, uma anteposição: “*Invenio (q) sine (a1) vertice (b1) aquas, (c1) sine (a2) murmure (b2) euntes (c2)*”. Neste caso, “sine” (preposição que rege ablativo) é o elemento que se repete e vem seguido, nos dois casos, por um ablativo (“*vertice*” e “*murmure*”); o terceiro elemento é um acusativo plural (“*aquas*” e “*euntes*”). “*Euntes*” é a forma do particípio presente do verbo “*eo, is, ire*”¹⁷, e dá ideia de uma ação contínua no presente e funciona como um adjetivo e refere-se à “*aquas*”, isto é, são as águas que correm. Ainda que, sendo um adjetivo, “*euntes*” esteja se referindo a “*aquas*”, portanto concordando com este vocábulo, o particípio não deixa de ser um complemento do verbo “*invenio*”; a ninfa descobre (“*invenio*”) águas sem agitação (“*sine vertice aquas*”) que correm sem barulho (“*sine murmure euntes*”); embora o segundo complemento esteja ligado ao primeiro ele apresenta uma estrutura própria, portanto pode ser considerado um segundo complemento para a configuração de uma *adiunctio*.

Outro assíndeto se encontra nos versos 653-654:

<i>Triptolemus nomen. Veni nec puppe per undas, nec pede per terras: patuit mihi pervius aether.</i>
meu nome é Triptólemo. Não vim de navio pelas ondas, nem a pé pelas terras: o éter se abriu acessível para mim.

Nesse caso há um verbo “*veni*” (*q*) seguido por dois incisos: “*nec puppe per undas*”; e “*nec pede per terras*”. Em cada um dos complementos há dois elementos que se repetem (“*nec*” e “*per*”), sendo que o primeiro é seguido por um ablativo (“*puppe*” e “*pede*”) e o segundo por um acusativo (“*undas*” e “*terras*”). Sendo assim, se trata de uma anteposição: “[...] *Veni (q) nec (a1) puppe (b1) per (c1) undas (d1), / nec (a2) pede (b2) per (b3) terras (b4) [...]*”.

Um exemplo de poliptotos se apresenta no verso 586:

<i>aestus erat, magnumque labor geminaverat aestum</i>
Era calor e o grande esforço duplicava o calor

¹⁷ *Eo, is, ire*, “1º Ir, andar, adiantar-se; [...] 2º Ir, marchar contra, atacar; 3º Vir; pôr do lado de; decidir-se, resolver-se a; 4º Passar por, percorrer; 5º Mudar-se, transformar-se em, passar d’um a outro estado; 6º Correr de; espalhar-se, propalar-se, divulgar-se; 7º Sair, retirar-se, apartar-se, ir-se embora; [...]” (SARAIVA, 2006).

Neste caso ocorre a repetição da palavra “*aestus, us*”, que sofre variação de caso, sendo apresentada nas formas do nominativo singular (“*aestus*”) e do acusativo singular (“*aestum*”). Mais adiante, no verso 601 (“*Sicut eram, fugio sine vestibus: altera vestes*” – *Tal como estava, fujo sem vestes: elas...*) há um caso semelhante: a repetição e variação do vocábulo “*vestis, is*”, o qual se encontra nas formas de ablativo plural (“*vestibus*”) e acusativo plural (“*vestes*”).

Encontramos mais um caso de poliptotos nos versos 605-606:

<p><i>ut fugere accipitrem penna trepidante columbae, ut solet accipiter trepidas urgere columbas.</i></p>
<p>como pombas de penas trepidantes ao fugir do falcão, como o falcão costuma a ameaçar as pombas trêmulas.</p>

Ocorre a repetição e variação de dois vocábulos: “*columba, ae*”; “*accipiter, -tris*”. Os dois sofrem mudança de caso: “*columba, ae*” se apresenta nas formas de nominativo plural (“*columbae*”) e acusativo plural (“*columbas*”); “*accipiter, -tris*” aparece nas formas de acusativo singular (“*accipitrem*”) e nominativo singular (“*accipiter*”). Além desses dois vocábulos, há ainda a presença de duas palavras que, embora sejam vocábulos diversos, apresentam semelhança fonética: o particípio presente “*trepidante*” (do verbo “*trépido, as are*”); e o adjetivo “*trepidas*” (“*trepidus, a, um*”). Esse é um caso de paronomásia, mas que na retórica também é abrigado sob os poliptotos, pois de certo modo há a repetição e variação de elementos fonéticos.

Outro caso de repetição e variação aparece na súplica de Aretusa à Diana, nos versos 618-620:

<p><i>Fessa labore fugae ‘fer opem, deprendimur’ inquam, ‘armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra.</i></p>
<p>Cansada pelo esforço da fuga, grito ‘Fui presa! Intervém, Diana, por tua armeira, a quem muitas vezes confiaste o transporte dos teus arcos e das flechas em sua aljava.’</p>

Também aqui a variação é de caso número e gênero, o pronome possessivo “*tuus, a, um*” apresenta as formas de dativo singular feminino (“*tuae*”) e de acusativo plural masculino (“*tuos*”).

O vocábulo “*currus, us*” também é repetido e sofre variação de caso entre os versos 643 e 645:

<p style="text-align: center;"><i>curribus admovit frenisque coercuit ora et medium caeli terraeque per aera vecta est atque levem currum Tritonida misit in urbem</i></p>
--

<p>ao carro, sujeitou suas bocas a freios e assim percorreu os céus, as terras e os ares. Seu carro ligeiro conduziu-a até Triptólemo, em uma cidade da Tritônia</p>
--

No verso 643 se encontra em sua forma de dativo singular “*curribus*”; no verso 645 apresenta desinência de acusativo singular, “*currum*”. Mais adiante, no verso 652 (“*et patriam, ‘patria est clarae mihi’ dixit ‘Athenae’*” – *minha pátria, disse, é a ilustre Atenas*) a palavra “*patria, ae*” também sofre variação de caso: declinada no acusativo singular (“*patriam*”); e no nominativo singular (“*patria*”).

Quanto aos poliptotos, além das variações associadas à repetição de palavras (o que está diretamente relacionado à retórica), há ainda a mudança de tempo verbal e de pessoa do discurso, de que trata Longino. Considerando este tipo de variação, vale destacar os versos 572-573:

<p style="text-align: center;"><i>Exigit alma Ceres, nata secura recepta, quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.</i></p>

<p>A benfeitora Ceres, tranquila por ter recuperado a filha, pergunta a ti, Aretusa, oh fonte sagrada, qual foi a causa da tua fuga.</p>
--

O discurso em segunda pessoa é dirigido à Aretusa, que mais adiante (a partir do verso 577) ganha voz no discurso de Calíope e segue como narradora (até o verso 641). O que ocorre nos dois versos é a mudança do discurso de terceira pessoa (no primeiro verso) para a segunda pessoa (no segundo verso); o narrador, até então contando os fatos em terceira pessoa, interrompe de certo modo o discurso dirigindo-se diretamente à Aretusa. A variação é marcada, no verso 573, pelo pronome pessoal “*tibi*”, pelo verbo “*sis*”, que é a segunda pessoa do singular do presente do subjuntivo do verbo “*sum*”, e pelo vocativo “*Arethusa*”. No verso 573, o discurso em terceira pessoa é retomado:

<p style="text-align: center;"><i>Conticuere undae: quarum dea sustulit alto</i></p>
--

<p>Calaram-se as águas: das quais a deusa levantou a cabeça...</p>
--

Esse tipo de alternância tem, de acordo com Longino, o objetivo de aproximar aquilo que está sendo narrado ao leitor/ouvinte, colocando diante dele a figura interpelada.

Há uma perífrase (“*fluminis Elei*”) No verso 576

<i>fluminis Elei veteres narravit amores</i>
--

narrou os velhos amores do rio da Élide

O vocábulo “*fluminis*” (“*flumen, inis*”) é uma palavra da terceira declinação e tem desinência de genitivo singular; “*Elei*” é a forma de genitivo singular neutro do adjetivo “*Eleus, a, um*”, para o qual foi encontrado os seguintes significados: “Virg. Eleu, da Élide. *Eleus pater*. V. Fl. Júpiter. *Eleus amnis*. Sen. O rio Alpheu. *Eleum lustrum*. Stat. Período de cinco anos.” (SARAIVA, 2006). Sendo “*amnis, is*” sinônimo de “*fluminen, inis*”, a expressão “*fluminis Elei*” é uma perífrase para Alfeu.

A expressão “*dea fertilis*” (verso 642: “*Hac Arethusa tenus. Geminos dea fertilis angues*” – Aretusa concluiu. A deusa fértil chegou duas serpentes) é uma perífrase e faz alusão a Ceres, comumente conhecida como a deusa da fertilidade. No verso 661 (“*Mopsopium iuvenem sacros agitare iugales*” – ordenou ao mopsópio que guiasse as juntas sagradas) é usado o termo “*Mopsopium*”¹⁸ para se referir ao personagem Triptolemus, embora não se trate de um epíteto propriamente, sendo um adjetivo gentílico, isto é, funciona como um epíteto e por essa razão é considerado também uma perífrase.

Tendo já demonstrado a presença de figuras retóricas, elencadas como fonte de sublime, no trecho analisado, é necessário investigar a presença do terror. Ainda que essa investigação se volte, sobretudo, para o momento das metamorfoses, é relevante considerar alguns aspectos anteriores à transfiguração que contribuem para a construção do terror. Deste modo, considerando os elementos apontados ao final do primeiro capítulo como fonte de terror, o primeiro deles encontrado é o perigo (o qual se apresenta pela obscuridade).

No momento em que Aretusa se banha nas águas do rio, ela ouve um “*murmur*” (som, ruído, murmúrio), é, a princípio, algo indefinido que a deixa assustada (“*terrítaque*”)¹⁹; em seguida revela-se que é Alfeu que fala diretamente à ninfa (versos 597-600):

<i>nescio quod medio sensi sub gurgite murmur terrítaque insisto propioris margine ripae.</i>

¹⁸ *Mopsopius, a um*, “Ov. Mopsopio da Ática.” (SARAIVA, 2006); ou ainda *Mopsopia, ae* “Sen. Mopsopia = Ática.” (Idem).

¹⁹ “*Terrítaque*” é o particípio perfeito passivo do verbo “*terrigo, as, are*”, que significa: “Liv. Virg. Espantar, aterrar, apavorar. Plaut. Atemorizar, intimidar, meter medo a.” (SANTOS SARAIVA, 2006).

*‘Quo properas, Arethusa?’ suis Alpheus ab undis,
‘quo properas?’ iterum rauco mihi dixerat ore.*

Desconheço que barulho ouvi na profundidade e assustada fico de pé em um banco perto da margem. “Por que te apressas, Aretusa?”, diz Alfeu das suas águas, “Por que te apressas?” me disse mais uma vez com sua voz rouca.

O medo, a princípio, é resultado da obscuridade, isto é, de não saber exatamente do que se trata, se é ou não algo ameaçador. Inclusive o fato de este murmúrio vir de um abismo (“*sub gurgite*²⁰ *murmur*”) também é algo a ser considerado, pois, de acordo com Burke, a “vastidão” (isto é, a grandiosidade das dimensões) também gera o terror. Entretanto, ao descobrir de quem é a voz e o que fala, o medo não se aplaca, ao contrário, se confirma então o perigo e a ninfa foge. Eis, portanto, dois elementos que são fonte do terror: a obscuridade (que gerou o medo no início) e o perigo.

Em um segundo momento a obscuridade, isto é, o não saber ou ver claramente o que se passa, produz o medo (versos 614-617):

*Sol erat a tergo: vidi praecedere longam
ante pedes umbram, nisi si timor illa videbat;
sed certe sonitusque pedum terrebat et ingens
crinales vittas adflabat anhelitus oris.*

O sol estava nas minhas costas e vi diante dos meus pés preceder uma longa sombra. se não a tivesse visto por medo. Mas, certamente, o som daqueles passos me assustava e o hálito da sua boca soprava as fitas dos meus cabelos.

Nesse caso, o que Arethusa vê é apenas uma longa sombra diante de seus pés (“*vidi praecedere longam / ante pedes umbram*”); neste momento a ninfa está tão aterrorizada que não sabe se é o medo que a faz ver a sombra (“*nisi si timor illa videbat*”). Novamente obscuridade e perigo são elementos evidentes na narrativa, e se pensarmos na questão da “simpatia” apresentada por Burke, isto é, o potencial humano de se colocar no lugar de outro e ser afetado, de modo semelhante, pelas mesmas coisas que o afetam, então há aqui a presença do terror e, por conseguinte, do sublime.

Atentando diretamente para as metamorfoses, o trecho analisado apresenta três: a da ninfa Arethusa em fonte; a do rei Lyncus em linco; e das ninfas irmãs, as Piérides, em aves. Cada uma das

²⁰ *Gurges*, *-itis*, “vasto ajuntamento de águas, abismo, pego, bátraco [...]” (SANTOS SARAIVA, 2006).

metamorfoses será analisada separadamente, começando pela de Arethusa, que ocorre entre os versos 632 e 636:

*Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus,
caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae,
quaque pedem movi, manat lacus, eque capillis
ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,
in latices mutor. Sed enim cognoscit amatas*

Um suor frio invade meus membros paralizados. Gotas azuis caem de todo o meu corpo, e onde quer que eu movesse o meu pé, formava uma poça. E dos meus cabelos orvalho escorre. E tão rápido quanto agora te narro estes fatos, transformei-me em água. Mas então o rio reconhece as águas amadas

A ninfa desfaz-se em água, de seus membros (“*artus*”), seus cabelos (*capelli*), de todo o seu corpo escorrem gotas, seu corpo se liquefaz. Assim como nas outras metamorfoses, a personagem metamorfoseada não é sujeito no processo de mudança; embora Arethusa narre sua própria metamorfose, todos os verbos estão na terceira pessoa (“*occupat*” – terceira pessoa do singular do presente do indicativo, tendo por sujeito “*sudor*”; “*cadunt*” – terceira pessoa do plural do presente do indicativo, cujo sujeito é “*guttae*”; “*manat*” – terceira pessoa do singular do presente do indicativo; “*cadit*” – terceira pessoa do singular do presente do indicativo, cujo sujeito é “*ros*”); ou se apresentam na forma passiva (“*obsessos*” – particípio perfeito passivo do verbo “*obsideo, es, ere*”, concordando com “*artus*”, isto é, seus membros estavam tomados de suor; “*mutor*” – primeira pessoa do singular do presente do indicativo passivo).

O único verbo que se apresenta na primeira pessoa e na forma ativa é “*movi*” (“*moueo, es, ere*”), isto quer dizer que a única ação da ninfa foi se mover, mas percebe que aonde quer que ponha o pé se forma uma poça. Portanto, independente do que ela faça, da sua própria ação, é mudada (“*mutor*”) em água. Essa impotência diante da transfiguração já foi apontada na análise de outras metamorfoses, e representa, de certo modo, a impotência da personagem diante do poder exercido por quem a transforma. Além disso, Aretusa não entende a princípio o que está acontecendo, pois o que vê são gotas escorrendo por todo o seu corpo e percebe que, quando se move, se formam poças sob seus pés; essa incerteza ou confusão por que passa a ninfa, não deixa de ser também uma manifestação de obscuridade.

No caso da metamorfose de Lyncus não há um processo, Ovídio conta, em dois versos apenas, que Ceres transformou o rei em lince, não

narra como essa transformação se realizou: “*adgreditur ferro. Conantem figere pectus / lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit*” – investiu contra ele com uma faca. Quando tentava atravessar-lhe o peito, Ceres transformou-o num lince (versos 659-660). Ademais, a história de Triptolemo é curta não apresenta muitos detalhes, deixando evidente apenas um elemento gerador de terror: o perigo (se trata do perigo de ser morto pelo rei que estava prestes a lhe trespassar o peito com uma faca).

Já a metamorfose das Piérides, as nove ninfas irmãs, em aves é descrita com mais detalhes (nos versos 671-676):

*intentare manus, pennas exire per ungues
adspexere suos, operiri bracchia plumis;
alteraque alterius rigido con crescere rostro
ora videt volucresque novas accedere silvis.
Dumque volunt plangi, per bracchia mota levatae
aere pendebant, nemorum convicia, picae.*

Levantaram as mãos e viram sair penas das suas unhas, os braços se cobrem de plumas; e uma vê crescer no lugar da boca um bico duro, e as novas aves se dirigem à floresta. Enquanto querem se debater, se elevavam no ar com o movimento dos braços e ficam suspensas as pegas, o barulho das florestas.

Assim como nos casos analisados anteriormente, as ninfas não são sujeito na mudança, elas sofrem a transfiguração; as Piérides são espectadoras de sua própria metamorfose, elas olham (“*adspexere*”²¹) penas saírem pelas unhas e os braços se cobrirem de penas, uma vê o rosto da outra mudar. Elas também não são sujeito dos verbos, são completamente passivas às mudanças que se passam em seu corpo, tanto que ao final são seus braços que as elevam no ar (“*Dumque volunt plangi, per bracchia mota levatae / aere pendebant, nemorum convicia, picae.*”). Novamente o poder é um elemento chave na metamorfose.

²¹ *Adspicio, is, ere*, “1) Olhar para, dirigir os olhos para, olhar, estar voltado para, ver (Cíc. C. M. 27). Daí: 2) Examinar, prestar atenção a (Cíc. Nat. 2,87). Sent. figurado: 3) Considerar, socorrer (Cíc. De Or. 3, 28). [...]” (FARIA, 1962).

3 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Tendo já estabelecido, no capítulo um, os elementos constitutivos do sublime e, no capítulo dois, a construção do sublime no texto de Ovídio por meio deles, esses elementos serão também considerados na análise da tradução de *Metamorphoses*. Sendo assim, a fim de investigar de que modo o sublime construído no texto de Ovídio foi (re)construído na tradução, de que estratégias se serviram os tradutores, suas escolhas e negociações, é necessário primeiramente deixar claro alguns aspectos. Em primeiro lugar, é preciso examinar a hipótese inicial de que o sublime faz parte da letra do texto e, para isso, faz-se necessário um estudo sobre o conceito de letra, o qual, para os fins desta pesquisa, se baseia no que apresenta Antoine Berman em sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*.

Realizamos, portanto, a análise de trechos de duas traduções de *Metamorphoses*: uma de David Jardim Júnior, publicada pela Ediouro em 1983; e uma realizada pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis* da UFSC, que contou com quinze diferentes tradutores, sendo cada um deles responsável por um dos quinze livros da obra. Como não será analisado nesta dissertação todo o texto das *Metamorphoses* (serão selecionados apenas alguns trechos que servirão de amostragem), nem todos os tradutores envolvidos no projeto realizado pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis* serão contemplados. No entanto, é importante, mesmo como forma de reconhecimento pelo seu trabalho, ao menos mencionar o nome de todos os tradutores e seu respectivo livro traduzido: Livro I por Cláudio Aquati; Livro II por Juvino Alves Maia Júnior; Livro III por Paulo Sérgio de Vasconcellos; Livro IV por Matheus Trevizam; Livro V por Luiz Henrique Queriquelli; Livro VI por Arlete José Mota; Livro VII por Rodrigo Gonçalves; Livro VIII por Milton Marques Júnior; Livro IX por José Ernesto de Vargas & Fernando Coelho; Livro X por Sandra Braga Bianchet; Livro XI por Leila Teresinha Maraschin; Livro XII por Mauri Furlan; Livro XIII por Anderson Martins Esteves; Livro XIV Antônio Martinez de Rezende; Livro X por Brunno V. G. Vieira.

A escolha das traduções a serem analisadas seguiu os seguintes critérios: são traduções brasileiras da obra completa; a tradução foi realizada a partir do texto latino (há uma tradução da obra completa realizada por Vera Lucia Leitão Magyar, publicada pela editora Madras, entretanto foi feita com base em uma edição em inglês, por essa razão não será analisada). Embora ambas as traduções sejam em prosa, o texto não sofreu simplificação ou redução do texto original.

3.1 O SUBLIME E A LETRA

Antoine Berman defende em sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* uma tradução literal, o que não significa absolutamente uma tradução “palavra por palavra”, o que se entende por literal é o que o autor chama de a “letra” do texto: “Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes.” (BERMAN, 2007, 16). Traduzir a letra seria, portanto, produzir uma tradução em uma triple dimensão, ética, poética e “pensante” ou filosófica, em oposição à figura tradicional de tradução que, de acordo com Berman, apresenta outra triple dimensão, que é etnocêntrica, hipertextual e platônica.

Etnocêntrico vem definido, então, como o “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, para ser anexado, adaptado, bom para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). Hipertextual, por sua vez, refere-se a qualquer “espécie de transformação formal, a partir de um outro texto *já* existente” (BERMAN, 2007, p. 28)²², como adaptação, paródia, paráfrase etc. Berman considera que toda tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual e vice versa. A tradução platônica seria a captação do sentido separado da letra.

Considerando essa figura tradicional da tradução, Berman faz um elenco do que ele chama “tendências deformadoras”, isto é, procedimentos comuns no âmbito da tradução e que “formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais” (BERMAN, 2007, p. 48). São apresentadas treze tendências, as quais em alguns casos se relacionam umas às outras: *racionalização, clarificação, alongamento; enobrecimento; empobrecimento qualitativo; empobrecimento quantitativo; homogeneização, destruição dos ritmos; destruição das redes significantes subjacentes; destruição dos sistematismos; destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares; destruição das locuções; apagamento das superposições de língua.*

Após apresentar o sistema de deformações, Berman explica: “as tendências que acabamos de analisar brevemente, formam um todo que desenha indiretamente o que entendemos por *letra: a letra são todas as*

²² Todos os grifos que aparecem nas citações de Berman são grifos do próprio autor

dimensões às quais o sistema de deformações atinge.” (BERMAN, 2007, p.62). Por conseguinte, em cada deformação exposta por Berman é possível reconhecer um aspecto da letra, portanto, ao apresentar as deformações, são evidenciados aspectos concernentes à letra.

A primeira tendência de que trata Berman é a *racionalização*, que seria recompor as frases “arrumá-las conforme uma certa ideia da *ordem* de um discurso” (BERMAN, 2007, p. 49). Faz referência às estruturas sintáticas do original, as “arborescências sintáticas”, que é o que torna o texto concreto. A *clarificação*, por sua vez, seria esclarecer o que não está claro no texto primeiro, impor algo definido onde o original é indefinido. Berman (2007, pp. 50-51) explica que

a clarificação é inerente à tradução, na medida em que *todo* ato de traduzir é explicitante [...] A explicitação pode ser a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. A tradução, pelo seu próprio movimento revela esse elemento.

Esse indefinido está relacionado também às estruturas sintáticas, mas não só.

O *alongamento* é uma consequência das duas tendências anteriores, logo, o aspecto da letra envolvido aqui é o mesmo: indefinido. Trata-se de deixar indefinido o que é indefinido, sem “esclarecer”, explicar, o texto primeiro. O *enobrecimento* seria, de algum modo, embelezar o discurso, produzir traduções mais “belas”, esteticamente, que o original; esta tendência relaciona-se à *racionalização* que pressupõe que um bom discurso tem que ser “belo”. Esta tendência versa sobre a estética do texto. Pensando já no sublime, a escolha das palavras, as figuras, tudo aquilo que é importante e mesmo determinante para a composição sublime recai sobre esses três aspectos da letra: as estruturas sintáticas; o indefinido (vale ressaltar que a “obscuridade” é uma fonte de sublime); e a composição estética do texto que envolve entre outros aspectos, os dois primeiros.

O *empobrecimento qualitativo* trata da substituição de termos e expressões, o que Berman chama de “modos de dizer”, do original por outros que não carregam a mesma iconicidade. A letra estaria, por conseguinte, nos “modos de dizer”, na “sua riqueza sonora, [...] sua riqueza significativa ou – melhor – icônica. É icônico o termo que, em relação ao seu referente, ‘cria imagem’, produz uma consciência de semelhança.” (BERMAN, 2007, p. 53). Berman reconhece que certos

termos, que ele chama de “vivos”, “saborosos”, muitas vezes perdem sua “verdade sonora e significante”, mas o problema é quando a substituição do “corpo icônico” da palavra se aplica ao todo da obra: “e quando essa prática de substituição (que privilegia a designação às custas do icônico) se aplica ao todo de uma obra, à totalidade de suas fontes de iconicidade, ela destrói de vez uma boa parte de sua significância e de sua falância.” (BERMAN, 2007, p. 54).

Pensando mais uma vez no sublime, essa inconicidade, isto é, esse potencial de criar imagens, é fundamental para o sublime tanto no conceito de Longino, onde as imagens são compostas em grande medida pelas figuras retóricas, quanto no de Burke, que embora não considere o poder das palavras de evocar imagens claras, como as representadas na pintura, por exemplo, defende que as palavras têm maior potencial de causar impressões fortes, que há ideias que só podem ser apresentadas por palavras e que somente as palavras permitem determinadas combinações que não são, segundo Burke, passíveis de representação em outras artes. Ademais, a evocação de imagens, sobretudo nos momentos das metamorfoses, é forte presença no texto de Ovídio.

O *empobrecimento quantitativo* se refere a um desperdício lexical, uma vez que não se traduz a “proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes [...]”. Apresenta, por exemplo, significantes não-fixados, na medida em que o que importa, é que, para um significado haja uma multiplicidade de significantes” (BERMAN, 2007, p.54). Assim, a tradução apresenta um menor número de significantes que o original, e muitas vezes é alongada com o acréscimo de explicações e ornamentos. No que concerne ao sublime, esse aspecto da letra – a “proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes” – tem grande relevância, particularmente no que diz respeito à sua relação com determinadas figuras, como *assíndeto* e *perífrase*. Um exemplo prático dessa questão no texto de Ovídio é a variedade de epítetos e patronímicos que se referem à mesma personagem, sendo exemplos de perífrases, que contribuem para a construção do sublime e fazem também parte da letra do texto.

A *homogeneização* é o resultado de todas as tendências anteriores, isto é, se trata de unificar o texto, homogeneizar o que é heterogêneo. É válido dizer, portanto que o aspecto da letra em questão aqui é a pluralidade do texto. Quanto à tendência à *destruição dos ritmos*, Berman trata especificamente, embora muito brevemente, da pluralidade rítmica da prosa, não trata de poesia.

Com relação à *destruição das redes significantes subjacentes*, Berman afirma que “toda obra comporta um texto ‘subjacente’, onde

certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto” (BERMAN, 2007, p.56), e que uma tradução que não transmite essas redes destrói “um dos tecidos significantes da obra”. O aspecto da letra neste caso é essa cadeia de significantes chave da obra, que impele o tradutor a escolher determinadas palavras no lugar de outras.

No que tange à *destruição dos sistematismos*, o autor explica: “o sistematismo de uma obra ultrapassa o nível dos significantes: estende-se ao tipo de frases, de construção utilizadas. O emprego de tempos é um desses sistematismos; o recurso a tal ou tal tipo de subordinada também” (BERMAN, 2007, p. 57). Esta tendência está relacionada a outras, a racionalização, a clarificação e o alongamento, que destroem estes sistematismos. O que se destaca, então, enquanto aspecto da letra é, em grande medida, o tipo de construção sintática empregada, o que é também essencial na composição do sublime, principalmente por conta de determinadas figuras que envolvem diretamente a sintaxe, como é o caso do assíndeto e do hipérbato.

A tendência à *destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares* trata do polilinguismo, que Berman apresenta como característico da prosa, e a “pluralidade de elementos vernaculares”, os quais em geral são exotizados na tradução (ou destacando-os – por meio de itálico, por exemplo – ou acrescentando algo, realçando-o de modo estereotipado). Esta tendência se relaciona a outra que também envolve, em certa medida, um polilinguismo, o *apagamento das superposições de língua*; em relação a esta, Berman explica: “superposição de línguas são de duas espécies: dialetos coexistem com uma coíné, várias coínés coexistem” (BERMAN, 2007, p. 61).

A *destruição das locuções* diz respeito aos modos de dizer próprios de cada língua, como os provérbios, certas imagens e locuções, que muitas vezes são traduzidos por um equivalente da língua de chegada, o que Berman critica: “Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não o *substituem*. Traduzir não é buscar equivalências.” (BERMAN, 2007, p. 60).

Embora critique essa figura tradicional da tradução, Berman afirma que “toda tradução comporta uma parte de transformação hipertextual [...] na medida em que se efetua a partir de um horizonte literário. Aquele de sua própria cultura em tal ou tal momento histórico.” (BERMAN, 2007, p. 38).

O objetivo desta pesquisa não é rastrear os traços hipertextuais ou listar as deformações sofridas no texto traduzido, mas investigar de que modo a letra da obra de Ovídio foi traduzida. Trata-se, por conseguinte, de lançar um olhar positivo sobre a letra e sua tradução.

Assim, os aspectos da letra elencadas nesta seção com base no sistema de deformações de Berman são: as arborescências sintáticas; tipo de construção, sobretudo sintática; modos de dizer, abrangendo aquilo que é indefinido, ou os modos próprios de cada língua; estética do texto; cadeia de significantes chave; proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes; pluralidade, heterogeneidade do texto; pluralidade rítmica; polilinguismo. Esses elementos foram já relacionados, ao longo da seção, àquilo que compõe o sublime, com o intuito de demonstrar que o sublime faz parte da letra do texto.

Tendo presente o que é a letra, a fim de contrapor-se à figura tradicional da tradução – etnocêntrica, hipertextual e platônica – Berman propõe uma analítica da tradução baseada em uma dimensão ética que “consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p.68), se trata de “*abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2007, p. 69). Essa abertura é mais do que comunicação, é revelar, manifestar; e nesse sentido, para Berman, a tradução é manifestação de uma manifestação (uma vez que, de acordo com o autor, as obras só podem ser entendidas em termos de manifestações). Trata-se, então da manifestação de um original, cuja originalidade concerne também ao seu próprio espaço de língua, destarte: “o objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na *sua* língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade” (BERMAN, 2007, p. 69).

Dentro desta dimensão ética da tradução, o objetivo do traduzir está ligado à carnalidade da obra – “a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua” (BERMAN, 2007, p. 70) –, à letra. Desse modo, o objetivo ético da tradução é “acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância, sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação no mundo” (BERMAN, 2007, p. 71).

A segunda parte de *A tradução e a letra* é dedicada a análises de traduções: da *Atíngona* e *Édipo Rei* de Sófocles, realizada por Hölderling; de *Paraíso perdido* de Milton, realizada por Chateaubriand; e da *Eneida* de Virgílio, realizada por Klossowski. Durante as análises surgem ainda alguns elementos referentes à letra e sua tradução. Ao se referir à tradução de Sófocles realizada por Hölderling, por exemplo, Berman apresenta a obra como

um lugar de um *combate* entre duas dimensões fundamentais, e a tradução *intervém* como um momento na vida da obra em que este combate é reativado, mas *em sentido contrário*, já que o ato de traduzir consiste em acentuar o princípio ou elemento que o original ocultou. [...] Essa acentuação, na medida em que *revela o ocultado* do original, é uma *manifestação*. (BERMAN, 2007, p. 81)

Fazendo referência ao que apresenta o próprio Hölderling, Berman explica que essa *manifestação* transforma a obra em alguma medida, o que é uma violência dupla, pois atenta contra o original, seja para aproximá-lo do nosso “modo de representação” ou aproximarmos-nos deste.

Hölderling individua, na obra de Sófocles, um confronto entre um tom metafórico e um “caráter artístico” ou “tom metafórico”, que aparece no texto, e um “tom básico”, que está escondido. A partir disso realiza “operações precisas” que, segundo Berman, formam um todo sistemático visando ressaltar o tom básico do texto: uma tradução literal e etimologizante; uma tradução utilizando o velho alemão, o suábio; intensificações do original; modificações do texto de Sófocles. Esse combate entre duas dimensões do texto, uma visível e uma oculta que é revelada na tradução, está em consonância com o que foi apresentado acerca da tendência de *clarificação*, em que Berman declara que é inerente ao ato de traduzir expor algo que estava oculto no original. Além do princípio de acentuação, Berman localiza na tradução de Hölderling o princípio de sobriedade, de modo a estabelecer um equilíbrio. Assim, Hölderling transmite algo que Berman considera fundamental, um esquema que apresenta “a tradução como *manifestação da origem do original*, como *acentuação sóbria*” (BERMAN, 2007, p. 88).

No que concerne ao estudo que Berman realiza sobre a tradução de *Paraíso perdido*, de Milton, por Chateaubriand, alguns pontos relevantes se destacam: a presença da tradução em toda a obra de Milton; a presença marcante da religiosidade; e a relação que a tradução estabelece com uma terceira língua mediadora:

Que este [o ato de traduzir] não opera somente entre duas línguas, que sempre existem nele (conforme modos diversos) uma terceira língua, sem a qual não poderia existir [...], esta outra

língua sendo uma língua de tradução, mas superior em relação à primeira. (BERMAN, 2007, p. 105)

Quanto ao primeiro ponto, o autor declara que “a relação que sua [da obra] língua mantém com uma ou mais línguas [...] determina sua tradução para outra língua” (BERMAN, 2007, p. 93). Quanto ao segundo ponto Berman afirma que Chateaubriand traduziu Milton “literalmente” porque o traduziu “religiosamente”. É possível pensar, então, na tradução das *Metamorfoses*: sendo o sublime e, por conseguinte, a retórica elementos tão presentes na obra de Ovídio, traduzi-la literalmente no sentido bermaniano, seria traduzi-la retoricamente de modo sublime. Essa ideia pode parecer um pouco vaga, mas considerando o sublime como parte da letra do texto de Ovídio, esta é uma afirmação válida.

Outra questão relevante, e mesmo para pensar posteriormente na análise das traduções, é o fato de Chateaubriand ter traduzido os versos de Milton em prosa, o que Berman não considera necessariamente uma traição, mas uma transformação. Traduzir poesia em prosa, portanto, não é necessariamente negativo: “talvez a tradução-em-prosa deva ser considerada como um *possível* da tradução de poesia para *algumas* obras” (BERMAN, 2007, p. 96). É válido ressaltar isto, uma vez que as duas traduções – de *Metamorphoses* – a serem analisadas são em prosa, vale dizer, portanto, que mesmo que a riqueza rítmica e sonora faça parte da dimensão da letra, é possível transformar esse ritmo, essa sonoridade e ainda produzir uma tradução literal.

A letra do texto vai além do linguístico, uma vez que Berman fala do “fogo do céu” da obra de Sófocles que é traduzido por Hölderling e da cristandade da obra de Milton, a religiosidade que também foi traduzida por Chateaubriand e que é parte da letra. Ao mencionar o esquema tradutório que emergiu da tradução de Hölderling, Berman afirma que “o fogo do céu” se manifesta de modos diversos em cada obra, logo não há necessidade de seguir um esquema para encontrar a letra do texto. Inclusive, a proposta de Berman não é criar uma metodologia da tradução, criar receitas, mas abrir a tradução para uma dimensão ética, poética e pensante (aberta à reflexão). No caso de Milton Berman ressalta ainda a “prática intertextual do empréstimo” e a latinização de seu texto, a relação que sua língua mantém com as outras línguas, aspectos esses determinantes para a tradução. Isso é um exemplo do polilinguismo concernente à letra.

Uma questão importante que Berman apresenta nessa parte é a ideia de retradução. O autor distingue “dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduções*. [...] Aquele que retraduz não está mais frente a *um* só texto, o original, mas a *dois* ou mais [...]. A retradução serve como original e contra as traduções existentes” (BERMAN, 2007, p. 97). Enquanto as traduções são descritas como um movimento primeiro de anexação da língua estrangeira, a retradução seria uma “invasão da língua materna pela língua estrangeira” (BERMAN, 2007, p. 98), representando uma relação que o autor define como “*amadurecida*” com a língua materna. Berman afirma, ainda, que a tradução literal é sempre neológica: “toda grande tradução se diferencia pela sua riqueza neológica, mesmo quando o original não possui nenhuma” (BERMAN, 2007, p. 101).

Mais adiante, ao analisar a tradução da *Eneida* de Virgílio realizada por Klossowski, estabelece uma reflexão que, por referir-se a uma obra clássica (da antiguidade clássica), pode se estender sobre as *Metamorphoses* também: “qual é para nós o sentido da tradução de tal obra – de uma *epopeia*? E *como* ela deve ser para que faça sentido *hoje* para nós?” (BERMAN, 2007, p. 108). Embora a definição do gênero das *Metamorphoses* envolva ainda muito debate, é possível refletir sobre o porquê da tradução de uma obra cuja estrutura que não seja comum à produção contemporânea; e certamente é válido refletir sobre o modo de significar desta obra hoje. Em meio a essas reflexões, Berman define:

a retradução, independentemente de seus aspectos estruturais, é sempre e em primeiro lugar um *movimento histórico*. [...] O movimento propriamente moderno de retradução começa quando se trata de *reabrir o acesso* às obras que constituem nosso solo religioso, filosófico, literário e poético. (BERMAN, 2007, p. 109)

Sendo a *Eneida* um texto latino, como as *Metamorphoses*, alguns aspectos observados por Berman podem ser deixados como pontos de reflexão ao analisar as traduções. Considerando que a sintaxe latina é diversa da língua francesa (e também da língua portuguesa), pois a função sintática é representada pelas desinências de casos das palavras, e não pelo lugar que estas ocupam na frase, é difícil que se mantenham as “arborescências sintáticas”, a estrutura frasal, na tradução. Assim, Berman comenta as escolhas de Klossowski:

Trata-se de implantar em francês o caráter “fragmentado” da sintaxe latina, de introduzir as rejeições, as inversões, os deslocamentos etc. do latim que permitem o jogo de palavras do dizer épico, mas sem por isso reproduzir ingênua e servilmente rejeições, inversões, deslocamentos do original; sem copiá-los “tais quais”. [...] *o que é “traduzido” é o sistema global das inversões, rejeições, deslocamentos, e não suas distribuições factuais ao longo dos versos da Eneida.* (BERMAN, 2007, p.121).

Essas inversões e deslocamentos se encontram, ou acontecem em uma estrutura não normatizada do francês que acaba por se tornar o ponto de acolhimento da língua estrangeira. Por conseguinte, para Berman a tradução é “*procurar-e-encontrar o não normatizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer*” (BERMAN, 2007, p. 122).

Ao final, Berman explica que a literalidade opera em dois sistemas, o da língua e o do texto, a ponto de uni-los. O que a tradução literal faz não é reproduzir “a facticidade do original, mas a *lógica* que preside a organização desta facticidade. Ela traduz essa lógica onde a língua para a qual se traduz o permite, nos seus pontos não-normatizados (que ela acaba *revelando*)” (BERMAN, 2007, p. 131).

3.2 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Como a tradução realizada pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis* envolveu quinze tradutores, é necessário enumerar os tradutores de cada trecho escolhido. Assim, a tradução do mito de *Dafne* (incluído no primeiro livro das *Metamorphoses*) foi realizada por Cláudio Aquati; a tradução da narrativa de *Calisto* (do segundo livro) por Juvino Alves Maia Júnior; e a tradução de *Aretusa* (do quinto livro) por Luiz Henrique Queriquelli.

Do mesmo modo que a análise do texto em latim, a análise da tradução é baseada, sobretudo, na construção das figuras elencadas no primeiro capítulo como elementos de construção do sublime. Por uma questão de organização, a análise das traduções segue a ordem da análise do texto latino, isto é, as figuras são tratadas na ordem em que aparecem na análise dos trechos de Ovídio. A fim de melhor compreender de que modo o sublime é construído em cada uma das

traduções, a análise do texto segundo é comparativa, ou seja, as duas traduções são analisadas em paralelo (o que contribui também para melhor observar as diferentes estratégias de que os tradutores podem ter se servido).

3.2.1 Dafne

Assim como no texto latino, nas traduções, tanto a de David Jardim Junior quanto a de Cláudio Aquati, se encontram as seguintes figuras: hipérbato; poliptotos; perífrase; hipérbole e assíndeto. Inicialmente abordamos, então, os casos de assíndeto. O primeiro caso aparece nos versos 463-464:

<i>Filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe, te meus arcus:' ait 'quantoque animalia cedunt</i>
teu arco tudo traspassa, ó Febo, e o meu a ti! (Aquati)
Que o teu arco atinja tudo, ó Febo. O meu te atingirá (Jardim Jr.)

A figura foi traduzida por Aquati como assíndeto: o que o tradutor fez foi reorganizar a ordem da frase (trazendo a palavra “arco” para o início da frase e colocando-o mais perto do verbo) de modo a torná-la fluente na língua portuguesa, mas ainda assim mantendo a quebra presente na sintaxe latina. Assim, a *adiunctio* foi reconstruída: “teu arco (*a1*) tudo (*b1*) traspassa (*q*), ó Febo, e o meu (*a2*) a ti (*b2*)!”.

Sendo a *adiunctio* uma figura que envolve correspondência sintática entre os elementos (integrantes) que a constituem, vale notar o uso da preposição “a” diante do pronome oblíquo (“a ti”) que pode dar a impressão de um objeto indireto (o que faria com que apresentasse função sintática diversa de “*b1*” que é um objeto direto), entretanto, considerando a regência do verbo (intransitivo direto) a construção “a ti” é um objeto direto²³.

Jardim Jr. optou pela divisão em duas frases e repetiu o verbo; deste modo o que pode ser lido como *adiunctio* no texto de Ovídio não se configura do mesmo modo no texto traduzido. No entanto, essa repetição do verbo pode configurar um caso de *poliptotos* (com a mudança de tempo verbal). Além disso, Jardim Jr. reorganiza toda a sintaxe deixando-a na ordem comum da língua portuguesa, entretanto manteve o tempo do verbo (presente do subjuntivo) na primeira

²³ O que na gramática normativa é chamado de objeto direto preposicionado.

ocorrência, o que na tradução de Claudio Aquati foi mudado (para presente do indicativo).

Outra ocorrência de assíndeto identificada no texto de Ovídio se encontra nos versos 472-473:

<i>Hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo laesit Apollineas traiecta per ossa medulas</i>
Este o deus cravou na ninfa peneia, e com aquele, atravessando-lhe os ossos, feriu as medulas de Apolo (Aquati)
Com essa ultima, feriu o deus a ninfa filha de Peneu; com a outra, feriu Apolo, atravessando-o até a medula dos ossos (Jardim Jr.)

A *disiunctio* configurada no texto primeiro pela presença dos verbos “*fixit*” e “*laesit*” pode de certo modo ser observada na tradução de Aquati: o tradutor se serviu dos verbos “cravou” (por “*fixit*”) e “feriu” (por “*laesit*”), que, embora não sejam propriamente sinônimos, representam neste caso a mesma ação (atingir com uma flecha, flechar), ainda que o primeiro denote mais violência. Logo a *disiunctio* se configuraria como no latim: “Este [x1] o deus cravou [s1] na ninfa peneia [x1], e com aquele [x2], atravessando-lhe os ossos, feriu [s2] as medulas de Apolo [x2]”. Entretanto, como o verbo “cravar” é bitransitivo, o que em latim era um adjunto (“*in nympha Peneide*”) passou a ser complemento (objeto indireto) do verbo, não havendo assim correspondência sintática entre os integrantes dos verbos. Não obstante este fato, os mesmos elementos presentes no texto primeiro estão também presentes na tradução e de modo a marcar em certa medida a sintaxe latina.

Jardim Jr. traduziu os dois verbos, “*fixit*” e “*laesit*”, por um verbo, “ferir”, desse modo a *adiunctio* não se configura. Ademais o termo “*hoc*” foi traduzido por “essa última”, e a palavra “*Apollineas*” que, como visto anteriormente na análise do texto latino, funciona basicamente como um adjetivo, se referindo à “*medullas*”, perdeu essa característica, tornou-se o próprio deus. Esta última mudança cria uma frase diversa, isto é, ao invés de ferir a medula de Apolo atravessando-lhe os ossos (que é o que aparece em latim), Cupido fere Apolo atravessando os ossos até a medula. O patronímico “*Peneide*” neste trecho também é traduzido de maneira diversa pelos dois tradutores: Jardim Jr. o traduz como “filha de Peneu”, que é o que significa o patronímico; enquanto Aquati o traduz por “peneia”, o que é um neologismo. Curioso, entretanto, é o fato de que no início da narrativa

(verso 552: “*Primus amor Phoebe Daphne Peneia, [...]*”) aparece no texto latino o termo “*Peneia*”, que foi traduzido por Aquati como “filha de Peneu”, do mesmo modo Jardim Jr. o traduziu (essa questão será melhor abordada mais adiante).

Ainda em relação aos assíndetos, um caso de *adiunctio* encontrado no verso 480 foi traduzido do seguinte modo pelos dois tradutores:

<i>nec quid Hymen (a1), quid Amor (a2), quid sint conubia (a3) curat</i>
não cuida do que seja Himeneu, do que seja Amor, não cuida do que sejam núpcias” (Aquati)
sem se preocupar com o himeneu, com o amor, com o matrimônio” (Jardim Jr.)

Na tradução de Jardim Jr. a *adiunctio* foi traduzida (um verbo seguido por três complementos que apresentam a mesma função sintática), já na tradução de Aquati ocorre a repetição do verbo (“não cuida”), o que impede que se configure o assíndeto.

Outro caso de *adiunctio*, nos versos 505-506 não foi traduzido em ambas as traduções:

<i>nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem, sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae</i>
assim a cordeira foge do lobo, assim a corça do leão, assim as pombas fogem da águia com a pena tremulante (Aquati)
foges como o cordeiro foge do lobo, o corço do leão, assim como fogem da águia as amedrontadas pombas (Jardim Jr.)

Os dois tradutores repetiram o verbo “fugir” e a *adiunctio* é caracterizada pela presença de um verbo e seus membros incisos.

No que tange às hipérboles, vale dizer que elas são mais evidentes na tradução do que os assíndetos. Quanto aos assíndetos, é profícuo ressaltar ainda que em alguns casos eles podem estar, no texto latino, a serviço da métrica, mas mesmo no texto traduzido em prosa alguns deles são mantidos. No caso das hipérboles, como se mostrará a seguir, todas são mantidas, talvez pelo fato de esta figura não envolver tanto a sintaxe do texto (que no latim é muito diversa do português).

Nos versos 458-460 no momento em que Apolo se dirige ao Cupido criticando-o pelo uso do arco, as traduções de David Jardim Junior e de Claudio Aquati são:

*qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,
qui modo pestífero tot iugera ventre prementem
stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis*

[...] eu, que sou capaz de abater uma fera com mão firme, capaz de ferir os inimigos, que, com inúmeras setas, matei a arrogante Piton, cujo ventre pestífero ocupava tanto espaço. (Jardim Jr.)

[...] eu que, certo, posso ferir as feras, ferir o inimigo; eu que há pouco, com inúmeras setas, abati a gigantesca Píton, que atormentava tantos campos com seu ventre pestífero (Aquati)

Em ambos os trechos citados acima, a hipérbole é marcada, e os feitos são acumulados na mesma ordem que aparecem em latim, criando uma ascendência: primeiro a capacidade de abater feras, em seguida a de subjugar os inimigos, e por último o feito de liquidar um monstro. Tem-se, portanto, na tradução, o mesmo caso de *ratiotinatio* que é apresentado em latim – Febo engrandece a si mesmo elencando os trabalhos que é capaz de realizar.

Outra hipérbole mencionada na análise do texto latino é a comparação de Dafne à brisa, cujas traduções se apresentam do seguinte modo (vv. 502-503):

“[...] *fugit ocior aura / illa levi [...]*

ela foge mais veloz que a brisa (Jardim Jr.)

mais rápida que a aura leve do ar (por Aquati)

Nesse caso, a hipérbole por comparação (*comparatio*) também se mantém, pois a ninfa supera a “brisa” ou a “aura leve do ar”.

Mais adiante (vv. 512-524), quando Febo tenta dissuadir Dafne alegando que ela foge por não conhecer aquele de quem foge, o deus começa dizendo aquilo que não é, elencando trabalhos simples, e em seguida lista todos os seus atributos. Este trecho apresenta também um caso de hipérbole por comparação, o qual também se manteve nas duas traduções:

*Cui placeas, inquire tamen. Non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. Nescis, temeraria, nescis
quem fugias, ideoque fugis. Mihi Delphica tellus
et Claros et Tenedos Patareaque regia servit,
Iuppiter est genitor; per me quod eritque fuitque
estque patet; per me concordant carmina nervis.*

*Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.
Inventum medicina meum est, opifерque per orbem
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:
ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.*

[...] não sou um montanhês, não sou eu um pastor. Eu aqui não guardo, rústico, animais e rebanhos. Não sabes, ó imprudente, não sabes de quem foges, por isso foges: a mim me servem as terras de Delfos, e Claros e Tênedos, e o reino de Pátara. Júpiter é meu pai; por intermédio de mim o que será, o que foi e o que é se mostram; por intermédio de mim os poemas se compatibilizam às cordas. Certeira é minha seta, mas mais certa que a minha é uma seta somente que fez feridas no meu peito vazio. A medicina é invento meu, e pelo mundo chamam-me “o benfazejo”. O poder das plantas está a mim submetido. Pobre de mim, pois erva alguma remedia o amor e ao seu senhor não socorrem as artes que a todos socorrem! (Aquatí).

Não sou um habitante das montanhas, não sou um pastor, um rude guardador de bois e carneiros. Não sabes, não sabes, imprudente, de quem tu foges, e por isso foges. Reconhecem-me senhor as terras délficas e Claros e Tenedos e o paço real de Patéria. Júpiter é meu pai. Graças a mim, desvendam-se o futuro, o passado e o presente; graças a mim os cantos se unem com as notas de lira. A seta que lanço acerta o alvo, mas há uma seta mais certa que a minha, a que vem ferir um coração vazio. Fui eu que inventei a medicina, sou chamado o benéfico em todo o orbe, e as plantas estão sujeitas ao meu poder. Ai de mim! Não há planta capaz de curar meu amor, e todas essas artes de nada valem para o seu senhor! (Jardim Jr.).

Aqui vale ressaltar ainda que a passagem “[...] *per me quod eritique fuitque / estque patet; per me concordant carmina nervis*” (vv. 517-5180), foi vertida de modo bem diverso pelos dois tradutores. Jardim Jr. usa uma perífrase, isto é, o verbo “*esse*”, conjugado em diferentes tempos no latim, foi traduzido por outros termos: “futuro”, “passado” e “presente”. Ao passo que Aquatí traduziu os verbos conjugados.

No que tange aos poliptotos, a primeira ocorrência (encontrada no v. 478) é a repetição do pronome “*ille, a, ud*” (“*illam*” e “*illa*”) e o verbo “*peto, is, ere*” (“*petiere*” e “*petentes*”). Esse tipo de repetição não aparece nas traduções:

<i>Multi illam petiere, illa aversata petentes</i>
Muitos a cortejavam; ela recusava os pretendentes (Jardim Jr.)
Muitos tentam dela se aproximar. Ela, impaciente, avessa a pretendentes”. (Aquatí)

Mais um caso de *poliptotos* se configura nos versos 498-500 com a repetição do verbo “*video, es, ere*” nos três versos variando em tempo e modo.:

<i>et ‘quid, si comantur?’ ait. Videt igne micantes sideribus similes oculos, videt oscula, quae non est vidisse satis; laudat digitosque manusque</i>
Ele <u>vê</u> olhos cintilantes pelo fogo como fossem estrelas, <u>vê</u> a boca pequenina — não era o bastante tê-la <u>visto</u> . (Aquatí)
<u>vê</u> seus olhos brilhantes, que se parecem com os astros; <u>vê</u> a boquinha delicada, que não satisfaz, só com <u>ver</u> , o seu desejo (Jardim Jr.).

Em ambas as traduções o verbo “ver” é repetido três vezes, sendo duas (como no texto em latim) a forma de terceira pessoa singular do presente do indicativo. A terceira ocorrência do verbo “ver” (que no latim é a forma de infinitivo perfeito) é apresentada de modo diverso pelos dois tradutores: Aquatí a traduz por “visto” (a forma nominal do verbo) e Jardim Jr. por “ver” (o infinitivo).

Nos versos 514-515, também se apresenta repetição do verbo “*fugio, is, ere*” que sofre variação de modo (subjuntivo e indicativo), entretanto essa variação não se mostra nas traduções (nas duas os verbos aparecem duas vezes na forma de segunda pessoa do presente do indicativo):

<i>horridus observo. Nescis, temeraria, nescis quem fugias, ideoque fugis. Mihi Delphica tellus</i>
Não sabes, ó imprudente, não sabes de quem foges, por isso foges (Aquatí)
Não sabes, não sabes, imprudente, de quem tu foges, e por isso foges (Jardim Jr.)

No que se refere ao *poliptotos* (de que trata Longino) como mudança de tempo e de pessoa para aproximar os acontecimentos do leitor/ouvinte, vale ressaltar que as mesmas mudanças de tempo (de passado para presente e vice versa) que acontecem no texto latino

também acontecem nos dois textos em português. Alguns relances da perseguição e, sobretudo, o momento da metamorfose, se apresentam no presente.

Quanto às mudanças de pessoa, a mudança de terceira pessoa para segunda pessoa que ocorre no verso 488 também se mantém nas traduções (neste caso o narrador, até então narrando em terceira pessoa, se dirige diretamente à Dafne):

<i>Ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod optas esse vetat. Votoque tuo tua forma repugnat</i>
Peneu certamente concorda, mas isso que desejas ser, ó Dafne, o decoro proíbe e tua beleza recusa tua decisão. (por Aquati)
Ele concede, realmente. Tu mesma, porém, Dafne, te opões ao que desejas, tua beleza contraria o teu voto. (Jardim Jr.)

Na análise do texto latino foi destacada apenas uma ocorrência de hipérbato (no verso 501: “*bracchiaque et nudos media plus parte lacertos*”), entretanto na tradução esta figura aparece repetidas vezes. É provável que a recorrência desta figura seja resultado das diferenças morfossintáticas que se apresentam entre o latim e o português; isto é, sendo a sintaxe latina marcada pelos casos, a ordem das palavras é, em tese, aleatória, ao passo que a sintaxe portuguesa exige certa ordem, a função sintática de uma palavra pode mudar dependendo da posição que ocupa na frase. Isto não impede, todavia, que alguns elementos possam ser deslocados, o que, em grande medida, os dois tradutores fazem (sobretudo Claudio Aquati) inserindo, assim, o caráter fragmentário da sintaxe latina na língua portuguesa. Este seria um caso que Berman (2007) descreve como encontrar os pontos “não-normatizados” da língua para a qual se traduz a fim de acomodar o estrangeiro.

As *perífrases* são frequentes no texto latino e do mesmo modo nas traduções: algumas perífrases presentes em Ovídio também se apresentam em Aquati, porém Jardim Jr. em geral usa os mesmos termos para traduzir termos diversos apresentados por Ovídio, como confirmam os exemplos a seguir²⁴: “*Nomen amantis*” e “*amor*” em Ovídio – apenas “amor” em Jardim Jr. – “palavra amante” e “amor” em Aquati; [cabelos] “*sine lege*” e depois “*inornatos*” em Ovídio – apenas “revoltos” em Jardim Jr. – “mal arranjados” e depois “sem ornamentos” em Aquati. O mesmo se aplica aos epítetos.

²⁴ Como as perífrases em latim já foram explicadas na parte de análise do capítulo anterior, não serão aqui repetidas.

O termo “Penei” (v.504), usado para se referir à Dafne, é na verdade o nome de seu pai, Peneus, declinado no genitivo, literalmente “de Peneu”, indicando que ela é da estirpe de Peneus. Em ambas as traduções o patronímico vem traduzido pela locução “ó filha de Peneu”. No início dessa narrativa, entretanto, Ovídio faz uso do termo “Peneia” (“Daphne Peneia”, v.452), quase como um adjetivo, em ambos os casos foi traduzido também por “filha de Peneu”, como um aposto. Aquati cria neologismos para os patronímicos, isto é, cria patronímicos (como “Peneia”) e os epítetos também são recriados em português. Sendo essas perífrases uma espécie de ostentação da *copia verborum*, sua presença na tradução é importante.

No que se refere à presença do terror no momento da metamorfose em si, os elementos presentes no texto de Ovídio também são encontrados nos textos de Jardim Jr. e Aquati. O trecho da transfiguração foi traduzido do seguinte modo pelos dois tradutores:

*Vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos brachia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum (vv.547-555)*

Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronde. Somente o seu encanto permanece. Febo ainda a ama e, pondo a mão no tronco, sente o coração que continua a bater sob nova casca. Abraçando os ramos, como se fossem membros, cobre a madeira de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos. (Jardim Jr.)

Apenas terminou a prece, um pesado torpor ocupa-lhe os membros. Seus seios delicados revestem-se de fina casca, os cabelos crescem em folhagem, em ramos os braços. O pé, há pouco tão veloz, prende-se por preguiçosas raízes. O rosto uma copa tem: permanece nela um brilho único. Também nesse momento Febo a ama e, com a destra pousada no tronco, sente ainda pulsar o peito dela sob a nova pele. E abraçando com seus braços os ramos como se membros fossem, beija o tronco. Recusa, contudo, o tronco os seus beijos. (Aquati)

Quanto à presença de perigo e dor, sua configuração é a mesma do texto em latim: o perigo advindo da fuga, sua exaustão e a dor pressuposta durante a transformação. No que se refere à suplica da donzela, imediatamente antes da metamorfose, o verso em que pede que sua figura seja transformada (v. 546 “*Qua nimium placui, mutando perde figuram!*”) a ameaça prevista pelo verbo latina “*perde*” é traduzida por Aquati com a presença do verbo “destróçar” – “destróça a minha aparência, pela qual provoco tanto fascínio, mudando o que faz com que eu seja ferida”. Jardim Jr., por outro lado, atenua o infortúnio previsto pedido pela ninfa não traduzindo o verbo “*perde*” – “muda a minha aparência, culpada de muito agradar!”. Ainda assim, o perigo fica evidente no texto de Jardim Jr., pois a ninfa inicia a súplica pedindo socorro (“Socorre-me, meu pai!”), enquanto no texto de Aquati ela apenas pede ajuda (“Ajuda-me, ó pai!”). Embora de modo diferente, ambos os tradutores imprimem em seu texto o perigo e a iminência de algo terrível que acontecerá a seguir – a metamorfose.

Com relação ao poder que, no texto latino, submete Dafne tornando-a passiva diante da transformação, as duas traduções apresentam pequenas diferenças. Enquanto o texto de Aquati apresenta os mesmos sujeitos que o texto latino para os verbos (é o torpor que ocupa os membros, os cabelos e os braços que crescem em folhagem e ramos, o pé que se prende por raízes, o rosto que tem uma fronde), o texto de Jardim Jr. apresenta variações, embora alguns verbos tenham os mesmos sujeitos (é também o torpor que invade os membros, os pés que são raízes presas, o rosto que desaparece na fronde). O verbo latino “*crescunt*”,²⁵ (o qual foi traduzido por Aquati como “crescem”) foi traduzido por Jardim Jr. como “se transformam”, o que suscita uma imagem ligeiramente diversa, pois os braços e os cabelos não apenas se transformam, eles crescem para formar a copa da árvore. De qualquer modo o sujeito do verbo é o mesmo, ou seja, os braços e os cabelos.

Além disso, no latim o peito é revestido por uma casca (v. 548 “*mollia cinguntur tenui praecordia libro*”), isto é, o verbo “*cinguntur*” está na forma passiva, em ambas as traduções, Dafne continua não sendo o sujeito da metamorfose, é seu corpo e que se transforma independente de sua vontade.

Quanto à “privação”, esse elemento é representado em ambas as traduções do mesmo modo que no latim: o “*torpor*” que invade os

²⁵ *Cresco, is, ere*, “1º nascer; brotar; 2º Crescer, medrar, aumentar, avultar; ser criado, alargar-se, inchar, intumescer-se” (SANTOS SARAIVA, 2006).

membros da Dafne é o mesmo nas traduções, assim como os pés são privados de seus movimentos presos em raízes.

Igualmente, a “obscuridade” permeia a metamorfose nas duas traduções da mesma maneira que no texto latino, pois os textos de Jardim Jr. e Aquati não dão mais detalhes do que Ovídio nem a esclarecem mediante quaisquer outros recursos e o que se apresenta nos textos segundos é a mesma sucessão de imagens apresentada no texto primeiro.

3.2.2 Calisto

A narrativa de Calisto será analisada na tradução de David Jardim Jr. (1983) e de Juvino Alves Maia Júnior (que traduziu o segundo livro da edição bilíngue das *Metamorphoses* promovida pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis*). Na edição de Jardim Jr., o trecho analisado em latim (que envolve as metamorfoses de Calisto, primeiro em urso e depois em estrela, e de seu filho, em estrela) é dividido em dois títulos: *Calisto* (que termina com a ninfa metamorfoseada em urso, mas apresentando comportamento humano, pois fica assustada diante de animais ferozes) e *Árcade* (que inicia contando como o filho da ninfa cresceu e chegou a encontrar sua mãe). Quanto ao texto de Maia Jr., o tradutor o apresenta em versos, o mesmo número de versos apresentado no trecho em latim. As figuras encontradas na tradução são, em grande medida, as mesmas encontradas no texto latino: assíndeto; poliptotos; metáfora; perífrase; hipérbole.

Quanto aos assíndetos encontrados no texto latino, o primeiro caso (versos 407-408) apresenta alguma diferença entre as traduções:

[...] <i>dat terrae gramina, frondes / arboribus</i> , [...]
E dá à terra relva, folhagens / Às árvores [...]" (Maia Jr.)
Devolve a relva à terra, as frondes às árvores. (Jardim Jr.)

O primeiro traduziu as palavras na mesma ordem apresentada em latim, apresentando, portanto, um verbo (“dá”) e dois membros incisivos compostos por três elementos cada (diferentemente do latim, que não precisa de preposição para estabelecer o objeto indireto): “relva” e “folhagens”, como objeto direto; “à terra” e “às árvores”, como objeto indireto (que no português requer uma preposição, apresentando, assim, dois elementos). Deste modo, o trecho apresenta uma configuração parecida com a do latim – “E dá (*q*) à (*aI*) terra (*bI*) relva (*cI*),

folhagens (c2) / Às (a2) árvores (b2) [...]” – no entanto não é considerada *adiunctio*, pois os elementos sintaticamente correspondentes não aparecem na mesma ordem.

Jardim Jr., por outro lado, apresenta um verbo (“devolve”) e dois membros incisos com quatro elementos cada, isto porque o tradutor acrescenta um artigo ao objeto direto: “devolve (q) a (a1) relva (b1) à (c1) terra (d1), as (a1) frondes (b2) às (c2) árvores (d2)”. Tendo assim, uma sequência de quatro elementos sintaticamente equivalentes apresentados na mesma ordem: objeto direto – artigo (a) e nome (b); objeto indireto – preposição articulada (c) e nome (d). Neste caso, há claramente uma posposição.

Em relação aos poliptotos, a repetição do verbo “*audio, is, ire*” no verso 430 também acontece na tradução de Jardim Jr. variando em modo, porém as duas ocorrências do verbo estão muito mais distantes uma da outra:

<i>‘audiat ipse licet maius Iove.’ Ridet et audit</i>
“Salve deusa, para mim maior (não me importo que ele me ouça) do que Júpiter”, exclama. Júpiter sorri, ao ouvi-la”. (Jardim Jr.)
“mesmo que ele me ouça.” Ele ri e ouve. (Maia Jr.)

No caso de Jardim Jr., “ouça” é a forma de terceira pessoa do singular do presente do subjuntivo, “ouvi[-la]” é a forma do infinitivo. Maia Jr. também traduz a repetição variando o modo, porém, diferentemente de Jardim Jr., aproxima mais as duas ocorrências do verbo. A variação de modo é a mesma que ocorre no latim: “ouça” é subjuntivo (do mesmo modo que no texto de Jardim Jr.), e “ouve” é a forma de terceira pessoa do singular do presente do indicativo.

No caso da repetição e variação de caso do pronome interrogativo (vv. 436-437), é de se esperar que as traduções não apresentem a figura, porque os pronomes relativos no português não variam do mesmo modo que no latim, não há correspondência de caso. No entanto, Maia Jr. apresentou uma variação:

<i>illa quidem pugnat: sed quem superare puella, quisve Iovem poterat? — Superum petit aethera victor</i>
[...] mas que homem uma garota podia superar? / Ou quem é que podia superar Júpiter? [...]. (Maia Jr.)
Mas contra quem poderia triunfar uma donzela e contra Júpiter que deus? (Jardim Jr.)

A variação presente no texto de Maia Jr. é um caso de paronomásia, pois, ainda que semelhantes, no português “que” e “quem” são consideradas palavras diferentes, não variações da mesma palavra, falta o componente de caso. O mesmo acontece com o texto de Jardim Jr., isto é, o autor apresenta uma variação, mas que, por conta de se tratarem de palavras diferentes no português, é um caso de paronomásia. Inclusive as formas são as mesmas apresentadas pelo primeiro tradutor (“que” e “quem”).

Quanto ao plíototos presente nos versos 457-458:

<i>Ut loca laudavit, summas pede contigit undas: his quoque laudatis “procul est” ait “arbiter omnis</i>
Como louvou o lugar, tocou com o pé a superfície das águas: / Tendo elas também louvado, diz “está longe toda testemunha”. (Maia Jr.)
Diana agradou-se do lugar e tocou com o pé a superfície da água. E depois de manifestar a sua aprovação, assim falou: “Estamos longe de qualquer espectador”. (Jardim Jr.)

O primeiro tradutor mantém a figura com a repetição do verbo “louvar” nas formas de terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo (“louvou”) e a forma do particípio (“louvado”), neste caso a variação é similar àquela presente no latim, da forma verbal para a nominal. Jardim Jr., por outro lado, usa dois vocábulos distintos no português, um verbo – “agradou-se” – e um nome – “aprovação” –, não mantendo, deste modo, a figura.

A metáfora que aparece nos versos 455-456 atribuindo ao rio/regato (“rivus”) um murmúrio (“murmur”) foi traduzida do seguinte modo pelos tradutores:

<i>nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens ibat et attritas versabat rivus harenas</i>
Encontrou um fresco bosque, do qual um regato, escorrendo com murmúrio, / Ia e revolvendo areias contritas. (Maia Jr.)
Encontrou um bosque muito fresco, por onde corria um regato murmurante, revolvendo a areia com suas águas. (Jardim Jr.)

Nos dois textos a metáfora se mantém, o som emitido pelas águas correntes é um murmúrio.

Na tradução de Maia Jr. parece haver outra metáfora a seguir, com a expressão “areias contritas” em “Ia e revolvendo areias contritas”

(de “*ibat et attritas versabat rivus harenas*”). O vocábulo “contritas” no português tem a seguinte definição: “1 que sente contrição; arrependido, pesaroso” (HOUAISS). Sendo assim, seria possível que as “areias contritas” fossem uma referência ao pesar e culpa de Calisto diante do crime cometido anteriormente, às “areias” tendo sido atribuída uma característica humana (como o murmúrio do rio). No entanto, a palavra latina “*attritas*” parece não ter relação com a palavra “contrita” da língua portuguesa. O termo “*attritas*” foi pesquisado em três dicionários e apresenta os seguintes significados: “Moído, gasto pelo atrito. *Attritae arenae* Ov. Areias esmiuçadas, areias muito miúda por efeito do atrito. [...]” (SANTOS SARAIVA, 2006); “1 Worn down by use, worn. **b** made smooth (deliberately). [...] ~as uersabat riuus harenas Ov.*Met.*2.456; [...] 2 Hardened, brazen [...]” (OXFORD, 1968); “1) Gasto. 2) Gasto pelo atrito, usado. In — Sent. figurado: 3) Enfraquecido, arruinado, gasto” (FARIA, 1962).

O mesmo trecho é traduzido do seguinte modo por Jardim Jr.: “revolvendo a areia com suas águas”. Neste caso o adjetivo “*attritas*” não foi traduzido e foi acrescentada a expressão “com suas águas” que retoma o que é dito no latim, isto é, que as águas do rio correndo (o particípio presente “*labens*” dá ideia de continuidade) iam e revolviam as areias (“*harenas attritas*”).

O hipérbato, isto é, a distância entre o adjetivo “*graves*” e o vocábulo “*poenas*” no verso 467 do texto latino, não foi mantida em nenhuma das duas traduções:

<i>distuleratque graves in idonea tempora poenas</i>
e adiara para tempos oportunos graves penas (Maia Jr.)
e adiara para ocasião mais oportuna o pesado castigo (Jardim Jr.)

O mesmo ocorreu com os versos 512-513 (“[...] *aetheriis quare regina deorum / sedibus huc adsim* [...]”), cuja tradução uniu o adjetivo “*aetheriis*” e o nome “*sedibus*”. É provável que esse afastamento não tenha sido mantido por conta da necessidade maior apresentada pela língua portuguesa de manter o adjetivo próximo ao nome que está qualificando, evitando assim possíveis ambiguidades, principalmente porque, diferentemente do latim, o português só apresenta desinência de gênero e número, o que favoreceria ambiguidades. Além disso, não é comum na língua portuguesa separar o adjetivo e o nome, ainda que seja usado na literatura, principalmente na poesia.

Quanto às perífrases, no verso 401 Ovídio usa a expressão “*pater omnipotens*” para se referir a Júpiter, ambos os tradutores traduziram a perífrase e do mesmo modo: “o pai onipotente”. Mais adiante, no verso 466, Júpiter é referido por outra paráfrase: “*magni Tonantis*”, a qual Maia Jr. traduziu por “grande tonante” e Jardim Jr. por “Júpiter Tonante”. Sendo “*Tonantis*” um dos epítetos de Júpiter, o segundo tradutor marca o vocábulo como epíteto mesmo, ao passo que o primeiro usa o epíteto produzindo uma perífrase com o adjetivo “*magni*”, do mesmo modo que no texto latino. Esta perífrase que se refere a Júpiter faz parte de outra perífrase (“*magni matrona Tonantis*”) que remete à Juno e que foi traduzida do seguinte modo pelos dois tradutores: “a esposa do grande tonante”, por Maia Jr.; e “a esposa de Júpiter Tonante”, por Jardim Jr. Deste modo a figura se mantém nas duas traduções.

Ainda se referindo à Juno, nos versos 512-513 (“*Quaeritis, aetheriis quare regina deorum / sedibus huc adsim? pro me tenet altera caelum.*”) há outra perífrase - “*aetheriis regina deorum sedibus*” – a qual foi traduzida dos seguintes modos: “a rainha dos deuses de etéreos assentos” (por Maia Jr.); e “rainha dos deuses”, (por Jardim Jr.). Percebe-se que o último, diferente do primeiro, interpreta “*aetheriis sedibus*” não como um adjunto de “*deorum*”, como faz o primeiro, mas como relacionado à Juno. Assim, os versos 512-513 são traduzidos de modo diverso por Jardim Jr. e Maia Jr., respectivamente: “Indagais por que eu, rainha dos deuses, vim até aqui, deixando a morada etérea”; e “Quereis saber por que a rainha dos deuses de etéreos / Assentos esteja aqui? Uma outra tem o céu, por mim”.

Essa diferença na tradução implica uma diferença na hipérbole que é construída na perífrase, pois, como demonstrado anteriormente, o fato de Juno colocar-se não apenas como rainha, mas como rainha dos deuses, é um *incrementum*, ela aumenta seu status que já é grande (de rainha) acrescentando a informação de que é rainha dos deuses, mais ainda, que esses deuses não são quaisquer deuses (dentre os menores), mas aqueles que possuem assentos etéreos (“*aetheriis sedibus*”), isto é, os olímpianos, os deuses mais importantes, tornando o status de Juno ainda mais elevado. Contudo, tendo a tradução de Jardim Jr. apresentado outra interpretação para “*aetheriis sedibus*”, a hipérbole é um pouco diferente daquela encontrada no latim, nesta há dois elementos acrescentados (*incrementum*), naquela apenas um. Mas, de qualquer modo, a hipérbole também se constitui.

Outra perífrase, no verso 409 “*virgine Nonacrina*” é traduzida de modo diverso pelos dois tradutores: “uma virgem nonacrina” (por

Maia Jr.); e “a donzela nonacrina” (por Jardim Jr.). É a primeira vez que Calisto é mencionada na narrativa e Maia Jr. traduziu a expressão acompanhada do artigo indefinido, ao contrário de Jardim Jr. que usa o artigo definido, o que pressupõe uma menção anterior à tal virgem, que só pode ser Calisto (do título). De todo modo, ambos os tradutores traduziram a paráfrase de Ovídio, do mesmo modo descrevendo a personagem. A expressão do verso 431 (“*et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit*”) “*oscula iungit*” foi traduzida também por uma perífrase por Maia Jr. – “dá-lhe beijos” –, enquanto Jardim Jr. traduziu apenas por “beija-a”.

Quanto aos epítetos, de um modo geral eles foram mantidos pelos dois tradutores. Dos nomes usados por Ovídio para se referir à Diana, as variações do texto latino também se apresentam no português: as variações dos nomes latinos (*Phoebe* e *Dianae*) foram vertidas do mesmo modo pelos dois tradutores (por “Febe” e “Diana”), assim como “Dictynna” e “Cynthia” por “Dictina” e “Cíntia”, respectivamente. Entretanto, para estas duas, os textos em português vêm acompanhados de notas explicativas, as do texto de Maia Jr. são bem concisas e apenas informam que a referência é à Diana, já as do texto de Jardim Jr. apresentam informações mais detalhadas²⁶.

O adjetivo pátrio “*Parrhasis*” usado em alusão a Calisto foi traduzido por Maia Jr. como “a parrásia” e por Jardim Jr. como “a parraside”, ambos criaram um adjetivo gentílico em português (diverso daquele que aparece em Farias (1962): “parrasiana”) e seus textos apresentam, cada qual, uma nota explicativa. O epíteto “omnipotens”, que faz referência a Júpiter, foi traduzido, igualmente, pelos dois tradutores como “o onipotente”.

Quanto aos elementos relacionados ao terror, eles estão tão presentes nos textos segundos quanto no texto primeiro. O perigo com que Calisto se depara diante de Júpiter e Juno e depois a violência sofrida por parte do deus, a dor, o sofrimento por ter sido violentada. Do mesmo modo ela luta, porém inutilmente: “Ela na verdade luta: mas que homem uma garota podia superar? / Ou quem é que podia superar Júpiter? – busca do éter superior o vencedor” (Maia Jr.); “Ela, por seu lado, resiste, tanto quanto pode uma mulher; [...] mas contra quem poderia triunfar uma donzela e contra Júpiter que deus? Júpiter, vencedor, volta ao éter” (Jardim Jr.).

²⁶ Notas de Jardim Jr.: “Dictina era o nome de uma deusa de Creta, que os gregos assimilaram a Artémis, a Diana dos romanos.”; “Cíntia, do monte Cinto, na ilha de Dellos, onde nasceu Diana.” (JARDIM JR., 1983, p. 49).

O poder, de Júpiter e de Juno, é um dos componentes do terror que também se faz presente na tradução. A primeira metamorfose de Calisto, em ursa, como um castigo de Juno, é traduzida do seguinte modo por Maia Jr. e Jardim Jr., respectivamente:

*Dixit et adversa prensis a fronte capillis
stravit humi pronam. Tendebat bracchia supplex:
bracchia coeperunt nigris horrescere villis
curvarique manus et aduncos crescere in ungues
officioque pedum fungi, laudataque quondam
ora Iovi lato fieri deformia rictu.
Neve preces animos et verba precantia flectant
posse loqui eripitur; vox iracunda minaxque
plenaque terroris rauco de gutture fertur.
Mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa,
adsiduoque suos gemitu testata dolores
qualescumque manus ad caelum et sidera tollit
ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sentit. (vv. 476-488)*

Disse e, tomados os cabelos, fez aquela que antes olhava frente a frente
Inclinada ao chão. Estendia súplice os braços:
Os braços começaram a eriçar tufo de pelos negros
As mãos, a curvar-se e a crescer nas aduncas garras
E a exercer ofício dos pés, e rosto, outrora louvado por Júpiter,
Começa a tornar-se disforme com ampla boca.
E para que preces e palavras que imprecam não dobrem os ânimos,
É-lhe tirado o poder falar; uma voz iracunda, ameaçadora
E plena de terror é trazida da rouca garganta.
Ela transformou-se em ursa, contudo a mente antiga permaneceu,
E com contínuo gemido atestou suas dores
Tais como mãos eleva ao céu e aos astros
E ao ingrato Júpiter, como não pudesse dizer, sente. (Maia Jr.)

Disse, e se erguendo diante dela, agarrando-a pelos cabelos, fê-la abaixar-se, de rosto contra o chão. Calisto estende os braços, súplice; os braços começam a cobrir-se de pelos negros e eriçados; as mãos se encolhem e as unhas se alongam em garras aduncas e tomam o lugar dos pés; a boca, antes louvada por Júpiter, escancara-se deformada. E, a fim de que as preces e as súplicas não comovessem, é-lhe retirado o dom da fala e sai-lhe da garganta uma voz iracunda e ameaçadora. No entanto, toda a mentalidade antiga permanece na ursa em que ela agora se transformou; seus gemidos constantes testemunham o sofrimento, e

levanta para o céu as mãos disformes, e os astros sentem, pois não podem dizer, a ingratidão de Júpiter. (Jardim Jr.)

Uma e outra tradução apresentam a metamorfose com as imagens terríveis, semelhantes às apresentadas por Ovídio: Maia Jr. apresenta os braços que começam a eriçar tufo de pelos, as mãos a curvar e crescer em garras, assumindo o ofício dos pés (o que significa que agora caminha sobre quatro patas), o rosto começa a se deformar com a boca e é privada de sua voz, emitindo da garganta uma voz ameaçadora e plena de terror. Jardim Jr. traduz algumas coisas de modo diverso: assim como no texto de Maia Jr., os braços começam a cobrir-se de pelos eriçados; entretanto as mãos, neste caso, se encolhem e as unhas se alongam em garras, tomando o lugar dos pés. No texto latino não há indícios de que a mão se encolha, mas de que se curve (verso 479 – “*curvarique*²⁷ *manus et aduncos crescere in úngues*”). Jardim Jr. também apresenta a boca que se escancara deformada (diferentemente da outra tradução, na qual o rosto se deforma); a ninfa é também privada da fala e da garganta emite uma voz ameaçadora (a expressão “*plenaque terroris*” não foi traduzida).

Considerando que o terror aparece impresso nas próprias palavras (*horrescere*; *terroris*; e *dolores*), não traduzir a expressão “*plenaque terroris*” pode produzir um efeito diferente, pode não imprimir toda a força da expressão latina no texto em português, pois uma coisa é emitir uma voz iracunda, ameaçadora e cheia de terror (essa mistura de sentimentos intensos é também parte da composição sublime), outra coisa é emitir uma voz iracunda e ameaçadora (soa fraco se comparado à expressão anterior, até porque o vocábulo “terror” expressa mais intensidade do que os outros dois. Se trata de uma pessoa privada de seu corpo e da fala, presa no corpo de uma fera).

Depois de ser metamorfoseada em urso, Calisto encontra seu filho e mais uma vez enfrenta uma situação de perigo, pois ao reconhecer o filho se aproxima dele, que se sente ameaçado diante da fera e se prepara para matar a própria mãe; Júpiter, no entanto, intervém e impede mais esse infortúnio transformando mãe e filho em estrelas. Essa segunda metamorfose foi traduzida do seguinte modo: “O

²⁷ *Curvo, as are*, “1) Curvar, dobrar, arquear. II – Sent. Figurado: 2) Dobrar, comover.” (FARIA, 1962); “1 To make curve dor bent, bend. b to form in a curve. c to extend in a curve. 2 To make (a person) stoop bow; also transf. to make to yield.” (OXFORD, 1969); “Vir. Ov. Curvar, dobrar, arquear, abobadar” (SANTOS SARAIVA, 2006).

onipotente igualmente a eles e ao que é nefando reteve / E suspendeu e impôs ao célere vento que os raptasse pelos ares / E os fez astros vizinhos no céu.” (MAIA JR.); “Impediu-o o onipotente, e, ao mesmo tempo, evitou o crime e ergueu-os nos ares e os levou, empurrados velozmente pelo vento, colocando-os no céu, como dois astros vizinhos” (JARDIM JR., 1983, p. 39). Do mesmo modo que em latim, os textos em português apresentam uma metamorfose breve e, aparentemente leve, cujo constituinte de terror é o poder que exerce Júpiter e o fato de serem elevados ao céu, que é uma representação da infinitude.

3.2.3 Arethusa

O mito de Aretusa será analisado nas traduções de David Jardim Jr. (1983) e de Luiz Henrique Queriquelli, que na edição realizada pelo *Centrum Inuestigationis Latinitatis* traduziu o Livro V, do qual faz parte a narrativa de Aretusa. No que concerne ao excerto analisado em latim (que engloba do verso 572 ao 678), Jardim Jr. mantém a mesma divisão apresentada por Magnus, isto é, todo o trecho final sob um único título, “Aretusa. Triptolemo”; Queriquelli, entretanto, subdivide o trecho em três partes, de acordo com cada metamorfose, sob os seguintes títulos: “Aretusa e Alfeu” (do verso 572 ao 641), “Triptólemo” (do verso 642 ao 661), e “A metamorfose das piérides” (do verso 662 ao 678). Ambos os tradutores traduzem o quinto livro das *Metamorphoses* em prosa. As figuras encontradas nas traduções foram: assíndeto, poliptotos e perífrase.

O assíndeto presente no verso 587 foi traduzido do seguinte modo:

<i>Invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes</i>
Então, descobri águas mansas sem nenhuma onda, sem fazer qualquer barulho. (Queriquelli)
Encontro um rio que corria calmo e sem ruído (Jardim Jr.)

No texto de Queriquelli a figura é, de certo modo, reconstruída nesta tradução tendo o predicado “descobri águas mansas” (*q*) e os dois membros incisivos seguintes: “sem nenhuma onda” e “sem fazer qualquer barulho”. Mesmo o segundo inciso tendo um elemento a mais (o verbo “fazer”), há ainda a repetição da preposição “sem” que ao final contribui para remontar em parte o caráter presente no texto de Ovídio.

No caso do texto de Jardim Jr. não há repetição da preposição “sem”, que é o que principalmente caracteriza a *adiunctio* no texto latino. Além disso, o tradutor traz o participípio latino “*euntes*” (que, como visto no capítulo anterior, funciona como um adjetivo e faz referimento à “*aquas*”) para junto da palavra “*aquas*” (traduzida por Jardim Jr. como “rio”, tendo em vista provavelmente que mais adiante na narrativa será descoberto que essas “águas” são o rio Alfeu) e traduz a expressão “*sine vertice*” por “calmo”, o que impede a criação de *adiunctio*.

O assíndeto presente nos versos 653-654 foi, de certo modo, traduzido pelos dois tradutores:

<i>Triptolemus nomen. Veni nec puppe per undas, nec pede per terras: patuit mihi pervius aether.</i>
Não vim de navio pela água, nem a pé pela terra. (Jardim Jr.)
Não vim em um navio pelas ondas, nem a pé pelas terras. (Queriquelli)

Os elementos estão organizados na mesma ordem nas duas traduções, há o verbo “vir” seguido pelos mesmos complementos, há inclusive a repetição da preposição (“pela” em Jardim Jr., “pelas” em Queriquelli), no entanto o advérbio “não” não é repetido, a segunda ocorrência aparece como “nem”. De todo o modo, assim como no caso anterior de assíndeto, apesar de não apresentar exatamente todos os elementos como no texto de Ovídio, em ambas as traduções o caráter de assíndeto se mantém, talvez até pela semelhança fonética entre os vocábulos “não” e “nem” (considerando ainda que o “nem” seria algo como um “e não”).

O caso de poliptotos presente no verso 586, no qual a palavra “*aestus, us*” apresenta variação de caso (“*aestus*” – nominativo; “*aestum*” – acusativo) não foi traduzido no português:

<i>aestus erat, magnumque labor geminaverat aestum</i>
Fazia calor, e o cansaço duplicara aquele calor. (Queriquelli)
Fazia calor, e o cansaço acentuava o efeito do calor (Jardim Jr.)

Uma vez que nossa língua não apresenta variação de caso, as duas traduções trazem a palavra “calor” duas vezes, porém sem variação. O mesmo ocorre com a repetição da palavra “*currus, us*” nos versos 618-620, que é declinada no dativo, “*curribus*”, e no acusativo,

“*currum*”; as duas ocorrências foram traduzidas do mesmo modo, com uma única palavra (“carro”), pelos dois tradutores.

Assim também acontece com a repetição e variação da palavra “*vestis, is*” nos versos 602-603; como se trata de variação de caso, é de se esperar que a figura não ocorra em português. Sendo assim, ambos os tradutores, para evitar a repetição que não é recomendável em língua portuguesa, traduzem “*vestes*” por um pronome (“as” e “elas”).

<i>Sicut eram, fugio sine vestibis: altera vestes ripa meas habuit. [...]</i>
Tal como me achava, fugi sem as vestes: eu as tinha deixado na outra margem. (Jardim Jr.)
Tal como estava, fujo sem vestes: elas estavam na outra margem. (Queriquelli)

Assim também nos versos 605-606 a repetição e variação de dois vocábulos (“*columba, ae*”; “*accipiter, -tris*”) não foi traduzida para o português:

<i>ut fugere accipitrem penna trepidante columbae, ut solet accipiter trepidas urgere columbas</i>
como fogem do açor as pombas e asas trepidantes, como costuma o açor perseguir as trêmulas pombas (Jardim Jr.)
como pombas que tremem as penas ao fugir de um falcão, como um falcão costumado a ameaçar pombas trêmulas (Queriquelli)

Como era de se esperar, as palavras “pombas” e “açor”/“falcão” foram repetidas sem variação nos textos traduzidos. Além da repetição dos dois vocábulos, esse trecho apresenta também, em latim, um caso de paronomásia (com as palavras “*trepidante*” e “*trepidas*”); este, sim, foi construído nas traduções por meio das palavras “trêmulas” e “trepidantes”, no texto de Jardim Jr., e “tremem” e “trêmulas” no texto de Queriquelli.

Um caso em que a variação pode ser mantida no português é o encontrado na súplica de Aretusa à Diana (versos 618-620):

<i>Fessa labore fugae ‘fer opem, deprendimur’ inquam ‘armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra.’</i>
Estou presa! Intervém, Diana, por esta tua arma, a quem muitas

vezes confiaste o transporte dos teus arcos e das flechas em sua aljava. (Queriquelli)
--

Fui apanhada. Socorre, Diana, tua escudeira, a quem muitas vezes confiaste a guarda do arco e das setas guardadas em tua aljava! (Jardim Jr.)

Como a variação do vocábulo “*tuus, a, um*” não é apenas de caso, mas também de gênero e número, ela pode também se apresentar em língua portuguesa. E assim o faz Queriquelli que traduz em seu texto a mesma variação de gênero e número com os vocábulos “tua” (singular feminino) e “teus” (plural masculino). Jardim Jr., no entanto, não constrói em seu texto a mesma variação, pois apesar da repetição do pronome apresenta a mesma forma, “tua” (singular feminino), pois ao invés de traduzir o pronome em concordância com “*arcus*” (como no texto latino “*tuos arcus*”), verte concordando com o que em latim é o vocábulo “*pharetra*”.

Entretanto, no que se refere a variação de caso de “*pátria, ae*” (em acusativo “*patriam*”; e em nominativo “*patria*”), como já abordado anteriormente, não é possível que ocorra o mesmo tipo de variação. Sendo assim, Jardim Jr. traduziu as duas ocorrências do mesmo modo (por “pátria”), enquanto o texto de Queriquelli não apresenta repetição, ele traduz de dois modos: a expressão “de onde” (na pergunta a respeito da pátria) e “pátria” (quando o personagem responde a respeito de sua origem).

Quanto ao poliptotos enquanto variação de pessoa no discurso, a alternância encontrada nos versos 572-573 está presente nas duas traduções:

<i>Exigit alma Ceres, nata secura recepta, quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons</i>
A benfeitora Ceres, tranquila por ter a filha de volta, pergunta a ti, Aretusa, oh fonte sagrada, qual foi a causa da tua fuga. (Queriquelli)
A benfazeja Ceres, tranquila desde que recuperou a filha, quer saber a causa da tua fuga, Aretusa, e por que és uma fonte sagrada. (Jardim Jr.)

Em ambos os casos, assim como no texto de Ovídio, ocorre uma interrupção do discurso com a inserção da interpelação dirigida diretamente a Aretusa; a narrativa segue, após a interpelação, na terceira pessoa.

No que tange às perífrases, o primeiro caso se apresenta no verso 576 (“*fluminis Elei veteres narravit amores*”), no qual a expressão “*fluminis Elei*” substitui o termo “*Alpheu*” (o rio que persegue Aretusa). Queriquelli traduz a perífrase por “rio do Élida”, mantendo a figura assim como Jardim Jr. que a traduz por “rio Élida”. Embora ambos tenham produzido uma perífrase, pois no lugar de “Alfeu” usam mais de uma palavra para referi-lo, Jardim Jr. traduz o termo “Elei” por um adjetivo (“Élida”), enquanto Queriquelli o traduz por outro genitivo (“do Élida”); o primeiro dá a ideia de que “Élida” é outro nome do rio, quase como um epíteto, ao passo que o segundo da ideia de que o rio está localizado em Élida. Essa diferença implica apenas em uma mudança no tipo de perífrase formada na tradução, Jardim Jr. parece apresentar um epíteto, Queriquelli parece apresentar uma explicação.

A expressão “*dea fertilis*” (verso 642: “*Hac Arethusa tenus. Geminos dea fertilis angues*”) usada para se referir à Ceres, foi vertida também por uma perífrase pelos dois tradutores: “a deusa da fertilidade”, por Jardim Jr.; e “a deusa fértil”, por Queriquelli. O termo “*Mopsopium*” (no verso 661: “*Mopsopium iuvenem sacros agitare iugales*”), foi traduzido pela expressão “vindo de Mosópio” por Jardim Jr., enquanto Queriquelli traduziu-o por apenas um termo, “mopsópio”, como um adjetivo pátrio, funcionando como um epíteto, assim como no texto latino. O segundo texto apresenta ainda uma nota explicando o termo “mopsópio”²⁸.

Quanto à presença do terror, os elementos encontrados no texto latino em grande medida se fazem presentes também nas duas traduções. No momento em que a ninfa, banhando-se nas águas do Alfeu, ouve a voz do rio, a obscuridade também se faz presente (versos 597-600):

nescio quod medio sensi sub gurgite murmur

territaque insisto propioris margine ripae.

‘*Quo properas, Arethusa?*’ suis *Alpheus ab undis,*

‘*quo properas?*’ iterum *rauco mihi dixerat ore.*

e não sei que barulho ouvi nas profundezas. Assustada, fiquei de pé no banco da margem mais próxima. ‘Por que a pressa, Aretusa?’ dissera Alfeu lá do meio das suas ondas, ‘por que a pressa?’ repetira com uma voz rouca. (Queriquelli)

tenho a impressão de ouvir um murmúrio vindo do fundo da água. Atemorizada, subo para a margem do rio mais próxima. ‘Aonde vais tão depressa, Aretusa?’, perguntou-me Alfeu, no meio da água. ‘Aonde

²⁸ Nota: “Os atenienses também eram chamados de mopsópios, por causa de Mósopo (ou Mósio), antigo rei de Atenas.”.

vais tão depressa?’, repetiu, com voz rouca. (Jardim Jr.)

Na tradução de Queriquelli para este trecho, do mesmo modo que no texto latino, o som ouvido não é, a princípio, claramente identificável, o que provoca o medo, a ninfa se assusta; a seguir, depois da identificação da voz, o medo também não diminui, ao contrário, há a confirmação do perigo e a donzela põe-se em fuga. O “barulho” ouvido pela ninfa vem das “profundezas”, marcando também, além da obscuridade, a vastidão.

No texto de Jardim Jr. a obscuridade é, de certo modo amenizada, pois a ninfa tem “a impressão de ouvir um murmúrio”, uma “impressão”, embora não seja algo claro, não confirma que ela tenha ouvido, pode ser que ela tenha ouvido alguma coisa, mas não tem certeza. É diferente, entretanto, ouvir alguma coisa e não conseguir distinguir o que se ouve, neste caso a obscuridade (isto é, o fato de não distinguir aquilo que foi ouvido) é que provoca o medo; enquanto que a impressão de ter ouvido algo não é tão assustadora.

A ideia de vastidão também foi, de algum modo, comprometida, pois “o fundo da água” não provoca uma impressão tão forte quanto um abismo, ou as “profundezas” ou um “vasto ajuntamento de águas” – uma das traduções para a palavra “*gurgite*” (in: SANTOS SARAIVA, 2006). Na vastidão se apresenta a dificuldade de perceber todas as dimensões, quer dizer, a superfície da água é perceptível, suas profundezas não, enquanto o “fundo da água” é uma fronteira alcançada com mais facilidade (talvez não tanto quanto a superfície, mas mais do que o abismo, ou as profundezas, ou um vasto ajuntamento de águas). De todo modo, o perigo ainda é um elemento que se mantém, pois após confirmar que ouvia a voz do rio, a ninfa foge.

Em outra passagem em que a obscuridade e o perigo são elementos evidentes, as duas traduções apresentam os mesmos elementos; se trata dos versos 614-617:

<i>Sol erat a tergo: vidi praecedere longam ante pedes umbram, nisi si timor illa videbat; sed certe sonitusque pedum terrebat et ingens crinales vittas adflabat anhelitus oris.</i>

se não era o meu medo que me fazia ver aquilo, vi preceder diante dos meus pés uma grande sombra. Mas, sem dúvida, o som daqueles passos me aterrorizava” (Queriquelli)

vi diante de meus pés uma sombra comprida... a não ser que fosse o
--

medo que me fizesse ver... mas, sem sombra de dúvida o ruído dos passos me aterrorizava” (Jardim Jr.)

A obscuridade é marcada fortemente pela sombra que se forma, ou seja, não uma imagem clara do perseguidor, mas sua sombra. Ademais, o perigo é evidente pelo medo que Aretusa sente ao ouvir os passos e sua confusão em que se encontra (por não ter certeza se é o medo que lhe faz ver a sombra). Inclusive, nas duas traduções ela se apresenta “aterrorizada”.

Quanto à primeira metamorfose, a de Aretusa em fonte, o trecho do verso 632 ao 636 é apresentado a seguir em latim e nas traduções de Jardim Jr. e Queriquelli:

*Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus,
caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae,
quaque pedem movi, manat lacus, eque capillis
ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,
in latices mutor. Sed enim cognoscit amatas*

Um suor frio cobre-me o corpo prisioneiro, gotas azuladas escorrem dele por toda parte; em toda parte onde coloco o pé, surge uma poça de água e o orvalho escorre de meus cabelos; e, em menos tempo do que levo para te narrar estes fatos, transformo-me em fonte. (Jardim Jr.)

Um suor frio invade meus membros atormentados. Gotas azuis caem de todo o meu corpo, e onde quer que eu movesse o meu pé, formava uma poça. O orvalho escorre dos meus cabelos e, tão rápido quanto agora te narro estes fatos, transformei-me em seivas. (Queriquelli).

O poder é representado no momento da metamorfose pelo fato de a personagem metamorfoseada não ser sujeito da transformação, isto é, ela não tem controle sobre as mudanças por que passa, ela não realiza a metamorfose, ela a sofre. Este “assujeitamento” é marcado principalmente pelos verbos, a personagem não é o sujeito dos verbos de mudança, os sujeitos são partes do corpo (demonstrando o não domínio da personagem sobre o próprio corpo) ou ainda os verbos se apresentam na forma passiva. As duas traduções apresentam essa mesma marca, ou seja, é o suor que cobre os membros, as gotas que escorrem pelo corpo, assim como no texto latino. No entanto, há uma diferença entre o texto latino e os textos em português: o verbo “*mutor*”, que em latim é a primeira pessoa do singular do presente do indicativo passivo, foi traduzido pelas formas ativas “transformo-me” e “transformei-me”.

Neste caso, a ninfa não foi transformada, ela transformou-se, tornando-se sujeito da metamorfose.

A metamorfose de Triptolemus (versos 659-660: “*adgreditur ferro. Conantem figere pectus / lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit*”) foi assim traduzida: “Quando tentava atravessar-lhe o peito, Ceres transformou-o num lince” (por Queriquelli); “Quando tentava traspasar-lhe o peito, Ceres o transformou em Lince” (por Jardim Jr.). Assim como já apontado na análise do texto latino, por se tratar apenas da menção de que houve uma metamorfose e não haver detalhes de como ela aconteceu, o único elemento que se destaca é o perigo.

A metamorfose das irmãs Piérides é apresentada mais detalhadamente; a seguir o texto latino (versos 671-676) e as traduções:

<p><i>intentare manus, pennas exire per ungues adspexere suos, operiri bracchia plumis; alteraque alterius rigido con crescere rostro ora videt volucresque novas accedere silvis. Dumque volunt plangi, per bracchia mota levatae aere pendebant, nemorum convicia, picae.</i></p>
<p>viram sair penas das suas unhas, e os braços cobrirem-se de plumas. Uma vê o rosto da outra endurecer, formando um bico duro, e novos pássaros surgem na floresta. Enquanto se debatem, são elevadas pelos braços em movimento e, então, pairam no ar aquelas pegas: insultos das florestas. (Queriquelli).</p>
<p>veem asas saírem de suas unhas e os braços se cobrirem de penas; cada uma vê a boca das outras virar um bico rígido, e, aves de uma nova espécie, procuram as florestas. Querendo esmurrar o peito, erguidas pelo movimento dos braços, ficam suspensas no ar, barulhentas moradoras dos bosques, as pegas. (Jardim Jr.).</p>

O elemento presente nessa metamorfose é o poder, assim como no texto de Ovídio, nas traduções as ninfas não são sujeito de sua mudança, elas sofrem a transfiguração, são submetidas ao poder das ninfas e assistem sua própria transfiguração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de cuidadosa pesquisa, foi constatado que o sublime, ao contrário da ideia que se tem dele no senso comum, está relacionado não ao belo, está para além da beleza, se encontra naquilo que extrai do seu espectador a emoção mais forte, profunda e elevada. O sublime é associado ao poder, ao divino, ao desejo, ao terror; na literatura está ligado à retórica, mas não apenas, pois o sublime extrapola as fronteiras linguísticas.

As figuras retóricas (apóstrofe, perguntas e respostas, assíndeto, hipérbato, poliptotos, perífrase, metáfora, hipérbole) e o terror (gerado por: poder, privação, vastidão, infinitude, obscuridade), os elementos, elencados no primeiro capítulo, como fontes do sublime e que serviram de base para a realização da análise, certamente não são os únicos elementos constitutivos do sublime. Aliás, não é prudente limitar o conceito de sublime e a forma como é construído, no entanto rastrear a presença de figuras e do terror no texto é uma forma de demonstrar a presença do sublime na obra de Ovídio. Sendo assim, ao longo da análise, o sublime foi se descortinando, sendo revelado, seja através das figuras retóricas ou do terror, tornando-se evidente sua presença tanto no texto de Ovídio quanto nas traduções.

As figuras encontradas no texto latino (a saber: assíndeto, poliptotos, perífrase, hipérbole, hipérbato e metáfora) foram, em grande medida, encontradas nas traduções, principalmente naquelas pertencentes à edição do *Centrum Inuestigationis Latinitatis*, cujos tradutores dos excertos analisados são Cláudio Aquati, Juvino Alves Maia Júnior e Luiz Henrique Queriquelli. David Jardim Junior não traduz tanto as figuras retóricas que são apresentadas por Longino como capazes de produzir o sublime, entretanto o sublime se encontra também no texto de Jardim Jr., pois, mais do que um conjunto de figuras de linguagem, este efeito é composto pelo modo de significar do texto que é trasladado nas duas traduções. O sublime não está simplesmente na forma, ele extrapola a língua, como foi expresso por todos os autores apresentados no primeiro capítulo desta dissertação²⁹ (mesmo Longino,

²⁹ Inclusive o conceito de sublime, especialmente naquilo que é apresentado por Burke, resultou no século XX no conceito de abjeto. Seligma-Silva, no segundo capítulo (*Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*) de seu livro *O local da diferença*, afirma: “a concepção burkeana de sublime é última legítima antecessora da moderna concepção de abjeto” (SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 40).

que elenca elementos linguísticos capazes de produzir o sublime, fala de algo divino, que extrapola o discurso).

Em todos os autores apresentados nesta dissertação, o sublime é também algo que produz no leitor/ouvinte/espectador (pensemos também na pintura, nas artes plásticas e na própria natureza que é apontada por alguns dos teóricos – Kant, Leopardi, Hugo – como lugar de sublime) um efeito; quer dizer que o sublime é também sentido, não apenas apreciado esteticamente como se costuma pensar.

Mesmo reconhecendo o sublime como algo extralinguístico, as análises foram baseadas principalmente em elementos linguísticos, isto porque é mais fácil demonstrar a presença do sublime por meio desses elementos, eles são de certo modo palpáveis (não há como mensurar e demonstrar o efeito que o sublime provoca no leitor/ouvinte/espectador). Aquilo que concerne ao modo de significar é algo mais complexo, não envolve sempre os mesmos elementos, isto é, cada texto apresenta seu próprio modo de significar, não há uma regra, não existe uma poética³⁰ do significar. O modo de significar é o “fogo do céu” que Berman reconhece na tragédia de Sófocles. O sublime é o “fogo do céu” de *Metamorphoses*.

Uma pesquisa mais aprofundada que se detenha sobre o que é e como se configura o modo de significar é possível de ser realizada; esta dissertação, no entanto, tem por objetivo, em primeiro lugar, demonstrar a presença do sublime em *Metamorphoses* de Ovídio e para isso foi preciso, em um primeiro momento, se deter naquilo que poderia ser demonstrado para, então, observar a construção do sublime nas traduções.

Ao final da análise constatamos que nem todas as figuras listadas por Longino foram encontradas nos trechos analisados, contudo isso não significa que o sublime não esteja presente em *Metamorphoses* ou em suas traduções. Em primeiro lugar, os autores não falam a respeito da necessidade de se apresentar todos os elementos que são fontes de sublime em uma obra para que ela possa, então, ser considerada sublime, portanto os componentes de sublime encontrados nos trechos analisados são válidos para confirmar a construção do

³⁰ Poética, neste caso, no sentido de reunião de regras para a composição da arte: “parte dos estudos literários que se propõe a investigar os processos que dizem respeito às normas versificatórias dos textos, os componentes teóricos de que se revestem, bem como os compêndios de poética que, desde Aristóteles até os nossos dias, abordaram o assunto” (HOUAISS, 2006).

sublime tanto no texto latino quanto em suas traduções. Em segundo lugar, o fato de durante esta pesquisa não terem sido constatados todos os componentes de sublime elencados ao final do primeiro capítulo desta dissertação, não significa que em uma análise mais ampla, que contemple um percentual maior da obra, os outros elementos não sejam encontrados. Essa análise mais ampla, contudo, não foi possível de ser realizada no decorrer desta pesquisa, pois para tal seria necessário mais tempo; de qualquer modo, este trabalho fica como contribuição, ou, quem sabe, ponto de partida para pesquisas futuras a respeito da composição e tradução do sublime.

Não é possível afirmar que Ovídio pensou em estratégias para construir o sublime em sua obra ou que os tradutores o traduziram conscientemente, isto é, tendo ciência da presença do sublime no texto de Ovídio e pensando em maneiras de reconstruí-los em suas traduções. O que se pode afirmar como resultado desta pesquisa é que o sublime, enquanto “fogo do céu” (na expressão de Berman), foi traduzido.

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus/Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: _____. *Discuções (1932)*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. MEC: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.
- HARDIE, Phillip (org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- HOUAISS, A. VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio a Cromwell*. Trad. Celia Berrentine. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Velerio Rohden e Antônio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KNOX, Peter (org.). *A companion to Ovid*. Iowa: Blackwell Publishing, 2009.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1999, Tomos I e II.
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Trad. Andréia Guerini, Anna Palma, Tânia Mara Moysés. Disponível em:

<http://www.zibaldone.cce.ufsc.br/obra/index.php> (Acesso em: 15/08/2014).

LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAGNUS, Hugo. *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri XV*. Berlim, 1914.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução do inglês por Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. Vários. Florianópolis (no prelo).

OXFORD. *Oxford latin dictionary*. London: Oxford University Press, 1968.

P. OVIDI NASONIS. *Metamorphoseon Libri XV*. Edição Hugo Magnus. Berlin: Weidmann, 1914. Disponível em: <https://archive.org/details/metamorphoseonli00oviduoft>

SANTOS, Renata. *A tecitura do sublime n'As Metamorfoses de Ovídio*. 2011. 48 f. TCC (Bacharelado em Letras-Português) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SANTOS SARAIVA; F. R. dos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 12ª ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Org. Pedro Süsskind; Trad. Pedro Süsskind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. *O Local da Diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ANEXO A – Mitos em latim

Daphne

Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non
 fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.
 Delius hunc, nuper victa serpente superbus,
 455 viderat adducto flectentem cornua nervo
 “quid” que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?”
 dixerat, “ista decent umeros gestamina nostros,
 qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,
 qui modo pestifero tot iugera ventre prementem
 stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.
 Tu face nescio quos esto contentus amores
 inritare tua, nec laudes adsere nostras.”
 Filius huic Veneris “figat tuus omnia, Phoebe,
 te meus arcus:” ait “quantoque animalia cedunt
 465 cuncta deo tanto minor est tua gloria nostra.”
 Dixit et eliso percussis aere pennis
 inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
 eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
 diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem.
 470 Quod facit, auratum est et cuspidem fulget acuta;
 quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.
 Hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
 laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.
 Protinus alter amat, fugit altera nomen amantis
 475 silvarum tenebris captivarumque ferarum
 exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebe.
 Vitta coercebat positos sine lege capillos.
 Multi illam petiere, illa aversata petentes
 inpatiens expersque viri nemora avia lustrat,
 480 nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia curat.
 Saepe pater dixit “generum mihi, filia, debes,”
 saepe pater dixit “debes mihi nata, nepotes:”
 illa, velut crimen taedas exosa iugales,
 pulchra verecundo suffunditur ora rubore,
 485 inque patris blandis haerens cervice lacertis
 “da mihi perpetua, genitor carissime,” dixit
 “virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae.”
 Ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod optas

esse vetat. Votoque tuo tua forma repugnat:
 490 Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,
 quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt.

Utque leves stipulae demptis adolentur aristis,
 ut facibus saepes ardent, quas forte viator
 vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
 sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
 uritur et sterilem sperando nutrit amorem.

Spectat inornatos collo pendere capillos
 et “quid, si comantur?” ait. Videt igne micantes
 sideribus similes oculos, videt oscula, quae non
 500 est vidisse satis; laudat digitosque manusque
 bracciaque et nudos media plus parte lacertos.

Siqua latent, meliora putat. Fugit ocior aura
 illa levi neque ad haec revocantis verba resistit:
 “Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis:
 505 nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem,
 sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
 hostes quaeque suos: amor est mihi causa sequendi.

Me miserum! ne prona cadas indignave laedi
 crura notent sentes et sim tibi causa doloris.
 510 Aspera, qua properas, loca sunt. Moderatius, oro,
 curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.

Cui placeas, inquire tamen. Non incola montis,
 non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
 horridus observo. Nescis, temeraria, nescis

515 quem fugias, ideoque fugis. Mihi Delphica tellus
 et Claros et Tenedos Patareaque regia servit,
 Iuppiter est genitor; per me quod eritque fuitque
 estque patet; per me concordant carmina nervis.

Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
 520 certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.

Inventum medicina meum est, opiferque per orbem
 dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:
 ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
 nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.”

525 Plura locuturum timido Peneia cursu
 fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit,
 tum quoque visa decens. Nudabant corpora venti,
 obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
 et levis impulsos retro dabat aura capillos,

530 auctaque forma fuga est. Sed enim non sustinet ultra
 perdere blanditias iuvenis deus, utque monebat
 ipse Amor, admisso sequitur vestigia passu.
 Ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo
 vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem:
 535 alter inhaesuro similis iam iamque tenere
 sperat et extento stringit vestigia rostro,
 alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis
 morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit:
 sic deus et virgo est hic spe celer, illa timore.
 540 Qui tamen insequitur pennis adiutus Amoris,
 ocior est requiemque negat tergoque fugacis
 imminet et crinem sparsum cervicibus adflat.
 Viribus absumptis expalluit illa citaeque
 victa labore fugae spectans Peneidas undas
 545 “fer pater” inquit “opem si flumina numen habetis.
 Qua nimium placui, mutando perde figuram!”
 Vix prece finita torpor gravis occupat artus:
 mollia cinguntur tenui praecordia libro,
 in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
 550 pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
 ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
 Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
 sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
 complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
 555 oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.
 Cui deus “at quoniam coniunx mea non potes esse,
 arbor eris certe” dixit “mea. Semper habebunt
 te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae:
 tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum
 560 vox canet et visent longas Capitolia pompas:
 postibus Augustis eadem fidissima custos
 ante fores stabis mediamque tuebere quercum,
 utque meum intonsis caput est iuvenale capillis,
 tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.”
 565 Finierat Paean: factis modo laurea ramis
 adnuat utque caput visa est agitasse cacumen.

Callisto

At pater omnipotens ingentia moenia caeli
 circuit et ne quid labefactum viribus ignis
 corruat explorat. Quae postquam firma suique
 roboris esse videt terras hominumque labores
 405 perspicit. Arcadiae tamen est impensior illi
 cura suae: fontes et nondum audentia labi
 flumina restituit dat terrae gramina, frondes
 arboribus, laesasque iubet revirescere silvas.
 Dum redit itque frequens, In virgine Nonacrina
 410 haesit et accepti caluere sub ossibus ignes.
 Non erat huius opus lanam mollire trahendo
 nec positu variare comas; ubi fibula vestem,
 vitta coercuerat neglectos alba capillos,
 et modo leve manu iaculum, modo sumpserat arcum,
 415 miles erat Phoebes: nec Maenalon attigit ulla
 gratior hac Triviae. Sed nulla potentia longa est.
 Ulterius medio spatium sol altus habebat,
 cum subit illa nemus, quod nulla ceciderat aetas.
 Exuit hic umero pharetram lentosque retendit
 420 arcus, inque solo, quod texerat herba, iacebat
 et pictam posita pharetram cervice premebat.
 Iuppiter ut vidit fessam et custode vacantem,
 “hoc certe furtum coniunx mea nesciet” inquit,
 “aut si rescierit sunt o sunt iurgia tanti.”
 425 Protinus induitur faciem cultumque Dianae
 atque ait: “O comitum, virgo, pars una mearum,
 in quibus es venata iugis?” De caespite virgo
 se levat et “salve numen, me indice”, dixit
 “audiat ipse licet maius Iove.” Ridet et audit,
 430 et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit
 nec moderata satis nec sic a virgine danda.
 Qua venata foret silva, narrare parantem
 impedit amplexu, nec se sine crimine prodit.
 Illa quidem contra, quantum modo femina possit
 435 (adspiceres utinam, Saturnia: mitior esses!),
 illa quidem pugnat: sed quem superare puella,
 quisve Iovem poterat? — Superum petit aethera victor
 Iuppiter: huic odio nemus est et conscia silva.
 Unde pedem referens paene est oblita pharetram

440 tollere cum telis et quem suspenderat arcum.
 Ecce, suo comitata choro Dictynna per altum
 Maenalon ingrediens et caede superba ferarum
 adspicit hanc visamque vocat: clamata refugit,
 et timuit primo, ne Iuppiter esset in illa.
 445 Sed postquam pariter nymphas incedere vidit,
 sensit abesse dolos numerumque accessit ad harum.
 Heu quam difficile est crimen non prodere vultu!
 Vix oculos attollit humo, nec, ut ante solebat,
 iuncta deae lateri, nec toto est agmine prima,
 450 sed silet et laesi dat signa rubore pudoris;
 et nisi quod virgo est poterat sentire Diana
 mille notis culpam; nymphae sensisse feruntur.
 Orbe resurgebant lunaria cornua nono,
 cum dea venatu, fraternis languida flammis,
 455 nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens
 ibat et attritas versabat rivus harenas.
 Ut loca laudavit, summas pede contigit undas:
 his quoque laudatis “procul est” ait “arbiter omnis;
 nuda superfusis tingamus corpora lymphis.”
 460 Parrhasis erubuit. Cunctae velamina ponunt:
 una moras quaerit. Dubitanti vestis adempta est;
 qua posita nudo patuit cum corpore crimen.
 Attonitae manibusque uterum celare volenti
 “i procul hinc” dixit “nec sacros pollue fontes”
 Cynthia; deque suo iussit secedere coetu.
 Senserat hoc olim magni matrona Tonantis
 distuleratque graves in idonea tempora poenas.
 Causa morae nulla est, et iam puer Arcas (id ipsum
 indoluit Iuno) fuerat de paelice natus.
 470 Quo simul obvertit saevam cum lumine mentem,
 “scilicet hoc etiam restabat, adultera” dixit,
 “ut fecunda fores, fieretque iniuria partu
 nota, Iovisque mei testatum dedecus esset.
 Haud impune feres: adimam tibi nempe figuram,
 475 qua tibi, quaque places nostro, importuna, marito.”
 Dixit et adversa pensis a fronte capillis
 stravit humi pronam. Tendeat brachia supplex:
 brachia coeperunt nigris horrescere villis
 curvarique manus et aduncos crescere in ungues
 480 officioque pedum fungi, laudataque quondam

ora Iovi lato fieri deformia rictu.
 Neve preces animos et verba precantia flectant
 posse loqui eripitur; vox iracunda minaxque
 plenaque terroris rauco de gutture fertur.
 485 Mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa,
 adsiduoque suos gemitu testata dolores
 qualescumque manus ad caelum et sidera tollit
 ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sentit.
 A quotiens, sola non ausa quiescere silva,
 490 ante domum quondamque suis erravit in agris!
 A quotiens per saxa canum latratibus acta est
 venatrixque metu venantum territa fugit!
 Saepe feris latuit visis, oblita quid esset,
 ursaque conspectos in montibus horruit ursos
 495 pertimuitque lupos, quamvis pater esset in illis.
 Ecce, Lycaoniae proles, ignara parentis,
 Arcas adest, ter quinque fere natalibus actis:
 dumque feras sequitur, dum saltus eligit aptos
 nexilibusque plagis silvas Erymanthidas ambit,
 500 incidit in matrem; quae restitit Arcade viso
 inmotosque oculos in se sine fine tenentem
 nescius extimuit propiusque accedere aventi
 vulnifico fuerat fixurus pectora telo.
 505 Arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque
 sustulit, et celeri raptos per inania vento
 imposuit caelo vicinaque sidera fecit.
 Intumuit Iuno, postquam inter sidera paelex
 fulsit et ad canam descendit in aequora Tethyn
 510 Oceanumque senem, quorum reverentia movit
 saepe deos, causamque viae scitantibus infit:
 “Quaeritis, aetheriis quare regina deorum
 sedibus huc adsim? pro me tenet altera caelum.
 Mentiar, obscurum nisi nox cum fecerit orbem,
 515 nuper honoratas summo, mea vulnera, caelo
 videritis stellas illic, ubi circulus axem
 ultimum extremum spatiumque brevissimus ambit.
 Est vero, cur quis Iunonem laedere nolit
 offensamque tremat, quae prosum sola nocendo?
 520 O ego quantum egi! quam vasta potentia nostra est!
 Esse hominem vetui: facta est dea. Sic ego poenas
 sontibus impono, sic est mea magna potestas.

Vindicet antiquam faciem vultusque ferinos
 detrahat, Argolica quod in ante Phoronide fecit.
 525 Cur non et pulsa ducit Iunone meoque
 collocat in thalamo socerumque Lycaona sumit?
 At vos si laesae tangit contemptus alumnae,
 gurgite caeruleo septem prohibete triones
 sideraque in caelo, stupri mercede, recepta
 530 pellite, ne puro tingatur in aequore paelex.”

Arethusa

Exigit alma Ceres, nata secura recepta,
 quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.
 Conticuere undae: quarum dea sustulit alto
 575 fonte caput viridesque manu siccata capillos
 fluminis Elei veteres narravit amores.
 “Pars ego nympharum quae sunt in Achaide” dixit,
 “una fui, nec me studiosius altera saltus
 legit nec posuit studiosius altera casses.
 580 Sed quamvis formae numquam mihi fama petita est,
 quamvis fortis eram, formosae nomen habebam.
 Nec mea me facies nimium laudata iuvabat,
 quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote
 corporis erubui, crimenque placere putavi.
 585 Lassa revertabar (memini) Stymphalide silva:
 aestus erat, magnumque labor geminaverat aestum.
 Invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes,
 perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
 calculus omnis erat, quas tu vix ire putares.
 590 Cana salicta dabant nutritaque populus unda
 sponte sua natas ripis declivibus umbras.
 Accessi primumque pedis vestigia tinxi,
 poplite deinde tenus: neque eo contenta, recingor
 molliaque impono salici velamina curvae
 595 nudaque mergor aquis. Quas dum ferioque trahoque
 mille modis labens excussaue brachia iacto,
 nescio quod medio sensi sub gurgite murmur
 territaue insisto propioris margine ripae.
 “Quo properas, Arethusa?” suis Alpheus ab undis,
 600 “quo properas?” iterum rauco mihi dixerat ore.
 Sicut eram, fugio sine vestibus: altera vestes

ripa meas habuit. Tanto magis instat et ardet,
 et quia nuda fui, sum visa paratior illi.
 Sic ego currebam, sic me ferus ille premebat,
 605 ut fugere accipitrem penna trepidante columbae,
 ut solet accipiter trepidas urgere columbas.
 Usque sub Orchomenon Psophidaque Cyllenenque
 Maenaliosque sinus gelidumque Erymanthon et Elin
 currere sustinui; nec me velocior ille.
 Sed tolerare diu cursus ego, viribus impar,
 non poteram: longi patiens erat ille laboris.
 Per tamen et campos, per opertos arbore montes,
 saxa quoque et rupes et qua via nulla, cucurri.
 Sol erat a tergo: vidi praecedere longam
 615 ante pedes umbram, nisi si timor illa videbat;
 sed certe sonitusque pedum terrebat et ingens
 crinales vittas adflabat anhelitus oris.
 Fessa labore fugae “fer opem, deprendimur” inquam,
 “armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti
 620 ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra.”
 Mota dea est spissisque ferens e nubibus unam
 me super iniecit. Lustrat caligine tectam
 amnis et ignarus circum cava nubila quaerit.
 Bisque locum, quo me dea texerat inscius ambit
 625 et bis “io Arethusa io Arethusa!” vocavit.
 Quid mihi tunc animi miserae fuit? anne quod agnae est,
 siqua lupos audit circum stabula alta frementes,
 aut lepori, qui vepre latens hostilia cernit
 ora canum nullosque audet dare corpore motus?
 630 Non tamen abscedit: neque enim vestigia cernit
 longius ulla pedum: servat nubemque locumque.
 Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus,
 caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae,
 quaque pedem movi, manat lacus, eque capillis
 635 ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,
 in latices mutor. Sed enim cognoscit amatas
 amnis aquas, positoque viri, quod sumpserat, ore
 vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas.
 Delia rupit humum; caecisque ego mersa cavernis
 640 advehor Ortygiam, quae me cognomine divae
 grata meae superas eduxit prima sub auras.”
 Hac Arethusa tenus. Geminos dea fertilis aures

curribus admovit frenisque coercuit ora
 et medium caeli terraeque per aera vecta est
 645 atque levem currum Tritonida misit in urbem
 Triptolemo; partimque rudi data semina iussit
 spargere humo, partim post tempora longa recultae.
 Iam super Europen sublimis et Asida terram
 vectus erat iuvenis; Scythicas advertitur oras.
 650 Rex ibi Lyncus erat: regis subit ille penates.
 Qua veniat, causamque viae nomenque rogatus
 et patriam, "patria est clarae mihi" dixit "Athenae,
 Triptolemus nomen. Veni nec puppe per undas,
 nec pede per terras: patuit mihi pervius aether.
 655 Dona fero Cereris latos quae sparsa per agros
 frugiferas messes alimentaue mitia reddant."
 Barbarus invidit; tantique ut muneris auctor
 ipse sit, hospitio recipit somnoque gravatum
 adgreditur ferro. Conantem figere pectus
 660 lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit
 Mopsopium iuvenem sacros agitare iugales."
 Finierat doctos e nobis maxima cantus.
 At nymphae vicisse deas Heliconae colentes
 concordi dixere sono. Convicia victae
 665 cum iacerent, "quoniam" dixit "certamine vobis
 supplicium meruisse parum est maledictaque culpae
 additis et non est patientia libera nobis,
 ibimus in poenas et, qua vocat ira, sequemur."
 Rident Emathides spernuntque minantia verba:
 670 conataeque loqui et magno clamore protervas
 intentare manus, pennas exire per ungues
 adspexere suos, operiri bracchia plumis;
 alteraque alterius rigido concrebere rostro
 ora videt volucresque novas accedere silvis.
 675 Dumque volunt plangi, per bracchia mota levatae
 aere pendebant, nemorum convicia, picae.
 Nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit
 raucaque garrulitas studiumque inmane loquendi."

ANEXO B – Traduções

Dafne – Tradução de Davi Jardim Jr.

O primeiro amor de Febo foi Dafne, filha do Peneu; não surgiu do mero acaso, mas da ira feroz de Cupido. Há pouco, o deus de Delos, orgulhoso por ter vencido a serpente, o vira recurvando o arco e retesando a corda. “Que fazes”, dissera, “menino petulante, com as armas poderosas? Quem deve trazê-las ao ombro sou eu, que sou capaz de abater uma fera com mão firme, capaz de ferir os inimigos, que, com inúmeras setas, matei a arrogante Píton, cujo ventre pestífero ocupava tanto espaço. Quanto a ti, contenta-te, com o teu facho, de seguires a pista de não sei que amores, e não aspire aos louvores que mereço”. Retrucou o filho de Vênus: “Que o teu arco atinja a tudo, ó Febo. O meu te atingirá. Tanto quanto todos os seres vivos são superados por um deus, a tua glória é interior à minha”. Disse, e fendendo o ar com as fortes asas, pousou no cume umbroso do Parnaso, depois retirou da aljava repleta duas setas, destinadas a fins bem diferentes: uma põe em fuga o amor, outra o provoca. A que provoca o amor tem a ponta curva e fina, que rebrilha; a que faz fugir o amor é obtusa e a ponta é de chumbo. Com essa última, feriu o deus a ninfa filha de Peneu; com a outra, feriu Apolo, atravessando-o até a medula dos ossos. Logo, um se apaixona; a outra foge do amor e se deleita nos recantos escuros da floresta e com os despojos das feras capturadas, rival da virgem Febe. Uma fita prendia os seus cabelos revoltos. Muitos a cortejavam; ela recusava os pretendentes, repelindo o possível esposo, percorria os bosques, sem se preocupar com o himeneu, com o amor, com o matrimônio. Muitas vezes o pai lhe dizia: “Deves me dar um genro, ó filha”, e muitas vezes: “Dá-me netos, minha filha”. Ela, repelindo como um crime a ideia do casamento, coberto de rubor o lindo rosto e cingindo com os braços o pescoço do pai, implorou: “Concede, querido pai, que eu desfrute a perpétua virgindade. Seu pai concedeu tal coisa a Diana”. Ele concede, realmente. Tu mesma, porém, Dafne, te opões ao que desejas, tua beleza contraria o teu voto. Febo ama; viu Dafne e almeja unir-se a ela, e o que deseja, espera; seus oráculos falharam, no entanto. Assim como se queima a palha da ceifa, assim como se incendiam as sebes com o tição que, ocasionalmente, o viajante, ou aproxima demais ou deixa atrás de si ao romper do dia, assim o deus se consome em chamas, assim arde seu coração e acalenta um amor sem esperança. Pergunta, vendo os cabelos revoltos da ninfa lhe caindo até os ombros: “Que seria, se os penteasse?” Vê seus olhos brilhantes, que

se parecem com os astros; vê a boquinha delicada, que não satisfaz, só com ver, o seu desejo; louva-lhes os dedos, as mãos e os braços, nus em sua maior parte; e imagina ainda mais belo o que está oculto. Ela foge mais veloz que a brisa, e não se detém às palavras do deus: “Suplico-te, ó ninfa, ó filha de Peneu, fica! Não te persigo como um inimigo; ó ninfa, fica! Foges como o cordeiro foge do lobo, o corço do leão, assim como fogem da águia as amedrontadas pombas, cada um diante de um inimigo. O amor é a causa de eu te seguir. Ai de mim! Não caias, para que os espinheiros não deixem marcas indevidas em tuas pernas, e eu não seja a causa de teus sofrimentos. São ásperos os caminhos por onde corres. Modera, suplico-te a carreira, para de fugir. Eu mesmo andarei mais devagar. Mas aquele a quem agradas quer conhecer-te. Não sou um habitante das montanhas, não sou um pastor, um rude guardador de bois e carneiros. Não sabes, não sabes, imprudente, de quem tu foges, e por isso foges. Reconhecem-me como senhor de terras délficas e Claros e Tenedos e o paço real de Patéria. Júpiter é meu pai. Graças a mim, desvendam-se o futuro, o passado e o presente; graças a mim os cantos se unem com as notas da lira. A seta que lanço acerta o alvo, mas há uma seta mais certa que a minha, a que vem ferir um coração vazio. Fui eu que inventei a medicina, sou chamado o benéfico em todo o orbe, e as plantas estão sujeitas ao meu poder. Ai de mim! Não há planta capaz e curar o meu amor, e todas as artes de nada valem para o seu senhor!”

La dizer mais coisas, mas a filha de Peneu foge amedrontada, deixando-o sem terminas as palavras; oferecia ainda o espetáculo de uma graça decorosa. Os ventos lhe desnudavam o corpo, seu sopro vindo de frente, lhe agitava as vestes e a brisa lhe lançava os cabelos para trás; a própria fuga a embelezava. O jovem deus, contudo, não mais pode se resignar a limitar-se às palavras ternas e o próprio amor o impele a seguir-lhe os passos. Assim, o cão da Gália avista uma lebre em um descampado, e põe-se a persegui-la e ela a fugir, ele procurando a presa e ela a salvação; o primeiro a todo momento parece prestes a alcançar a outra, que acompanha de perto, de focinho estendido; a outra, na dúvida, imagina se será apanhada, livra-se das próprias dentadas do cão e escapa daquela boca que a toca. Assim o deus e a virgem, ele repleto de esperança e ela de medo. Ele, no entanto, é mais pronto, levado pelas asas do amor, e, incansável, roça as costas da fugitiva, junto à nuca, cujos cabelos esparsos seu próprio sopro agita. Com as forças esgotadas, a virgem empalidece e, exausta pelo esforço daquela fuga, exclama, voltando os olhos para as águas do Peneu: “Socorre-me,

meu pai! Se vós, os rios, tendes poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradecer!”

Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronde. Somente o seu encanto permanece. Febo ainda a ama e, pondo a mão no tronco, sente o coração que continua a bater sob a nova casca. Abraçando os ramos, como se fossem membros, cobre a madeira de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos.

E disse o deus, então: “Se minha esposa não podes ser, serás minha, ó árvore. Sempre estarás comigo, loureiro, nos cabelos, na cítara e na minha aljava. Estarás entre os chefes latinos, quando vozes alegres cantarem o triunfo e o Capitólio contemplar os longos cortejos. Também na entrada da morada de Augusto estarás erguido como fidelíssimo guardião, em frente à porta, protegendo o carvalho situado entre as tuas duas árvores. E, como a minha cabeça de longos cabelos, será eternamente jovem, também tu hás de exhibir constantemente tua folhagem gloriosa”. Calou-se Peane. Com os ramos há pouco formados, o loureiro anuiu, e dir-se-ia que inclinou a copa, como uma cabeça.

Dafne – Tradução de Claudio Aquati

Dafne, filha de Peneu, foi o primeiro amor de Febo. Gerou-o não a sorte descuidada, mas a ira cruel de Cupido.

Soberbo com a vitória sobre a serpente, Délio há pouco vira-o curvando os arcos, a corda tensionada e dissera:

— De que te vale, ó menino lascivo, andares com poderosas armas? Esses objetos convêm aos meus ombros, eu que, certo, posso ferir as feras, ferir o inimigo; eu que há pouco, com inúmeras setas, abati a gigantesca Píton, que atormentava tantos campos com seu ventre pestífero. Tu deves contentar-te em despertar não sei que amores com o teu facho; também, não deves reclamar para ti aplausos que são meus!

Responde-lhe o filho de Vênus:

— Teu arco tudo traspassa, ó Febo, e o meu a ti. E o quanto todos os animais cedem a um deus, é a proporção do tanto quanto tua glória é menor que a minha.

Disse e, abrindo os ares com as batidas de suas asas, o irrequieto deus pousou na umbrosa cidadela do Parnaso e da aljava sagitifera sacou dois dardos com serventias diversas: este repele o amor; aquele, conquista. O que conquista é dourado e brilha na ponta aguçada;

o que repele é embotado e tem chumbo na haste. Este o deus cravou na ninfa peneia, e com aquele, atravessando-lhe os ossos, feriu as medulas de Apolo. Ele ama incontinente; ela, nos confins da floresta, a palavra amante evita, alegrando-se com os despojos das feras caçadas, êmula da inupta Febe.

Uma fita prendia os cabelos mal arranjados. Muitos tentam dela se aproximar. Ela, impaciente, avessa a pretendentes e solteira, percorre bosques intransitáveis e não cuida do que seja Himeneu⁶⁰, do que seja Amor, não cuida do que sejam núpcias. O pai lhe diz muitas vezes: “um genro tu me deves, ó filha minha”. O pai lhe diz muitas vezes: “tu me deves netos, menina”. Ela, odiando as tochas conjugais como uma desonra, derramara no belo rosto um envergonhado rubor, ao pescoço do pai prendendo-se com carinhosos braços.

— Dá-me fruir de uma virgindade perpétua, ó pai caríssimo — disse ela. Dera-lhe isso, antes, o pai de Diana.

Peneu certamente concorda, mas isso que deseja ser, ó Dafne, o decoro proíbe e tua beleza recusa tua decisão.

Febo apaixona-se e deseja sua união com a Dafne que vê, e aquilo que deseja ele espera. Seus próprios oráculos o enganam e, como as leves palhas queimam retiradas as espigas, como as sebes ardem com as tochas que um viajante por acaso ou aproximou demais ou abandonou ao nascer do sol, assim o deus em chamas vai-se embora, assim se abrasa em todo o seu peito e, esperando, ele nutre estéril amor. Ele observa os cabelos sem ornamentos penderem pelo pescoço e diz:

— E se algum cuidado esses cabelos recebessem?

Ele vê olhos cintilantes pelo fogo como fossem estrelas, vê a boca pequenina — não era o bastante tê-la visto. E elogia os dedos e as mãos e os braços e os antebraços nus até mais que a metade: imagina que seja melhor aquilo que escondem. Dafne foge mais rápida que a aura leve do ar e não para nem às palavras de quem a chama:

— Ó ninfa, ó filha de Peneu, fica! Não te persigo como fosse eu um inimigo. Ó ninfa, fica! Assim a cordeira foge do lobo, assim a corça do leão, assim as pombas fogem da águia com a pena tremulante. Cada qual tem o seu inimigo: para mim o amor é a causa de eu te seguir! Pobre de mim! Não vás cair, na carreira. Ou os espinheiros não lhe marquem as pernas — elas não o merecem — e causa de dor eu não seja para ti. Asperos são os locais por onde avanças. Eu peço, modera um pouco mais tua carreira, e inibe a fuga; mais moderadamente eu mesmo seguiria. Procura saber a quem agradas, no entanto: não sou um montanhês, não sou eu um pastor. Eu aqui não guardo, rústico, animais e rebanhos. Não sabes, ó imprudente, não sabes de quem foges, por isso

foges: a mim me servem as terras de Delfos, e Claros e Tênedos, e o reino de Pátara. Júpiter é meu pai; por intermédio de mim o que será, o que foi e o que é se mostram; por intermédio de mim os poemas se compatibilizam às cordas. Certeira é minha seta, mas mais certa que a minha é uma seta somente que fez feridas no meu peito vazio. A medicina é invento meu, e pelo mundo chamam-me “o benfazejo”. O poder das plantas está a mim submetido. Pobre de mim, pois erva alguma remedia o amor e ao seu senhor não socorrem as artes que a todos socorrem!

Falaria mais, mas a filha de Peneu foge em desabalada carreira e, por causa disso mesmo, abandona suas palavras inacabadas. E então ela também lhe pareceu formosa: os ventos desnudavam-lhe o corpo e uma aragem contrária batia as roupas para trás enquanto uma brisa leve impulsionava para trás os cabelos. Com a fuga cresce a beleza. Mas como o jovem deus não tolera mais escapem-lhe todos aqueles encantos, segue-lhe os passos com andar apressado, como o próprio Amor aconselhava. É como um lebréu⁶⁵ quando na planície descampada percebe uma lebre e, com os pés, um busca a presa e a outra a salvação. Um parece prestes ao golpe e espera de pronto capturá-la: morde-lhe os passos, hiante fauce. A outra não se sabe apanhada ou não: desnorreada, livrando-se daquelas próprias mordidas, escapa às mandíbulas quase a atingi-la. Assim, este deus é veloz por causa da esperança e aquela virgem por causa do temor. No entanto, quem persegue ajudado pelas asas do Amor é mais rápido e nega descanso: iminente às costas daquela que foge, ele assopra-lhe os cabelos espalhados pela nuca.

Esgotadas as suas energias, ela empalidece e, vencida pelo esforço da rápida fuga, mirando as águas de Peneu, diz:

— Ajuda-me, ó pai! Se, como os rios, tens poder divino, destroça a minha aparência, pela qual provoco tanto fascínio, mudando o que faz com que eu seja ferida.

Apenas terminou a prece, um pesado torpor ocupa-lhe os membros. Seus seios delicados revestem-se de fina casca, os cabelos crescem em folhagem, em ramos os braços. O pé, há pouco tão veloz, prende-se por preguiçosas raízes. O rosto uma copa tem: permanece nela um brilho único⁶⁶. Também nesse momento Febo a ama e, com a destra pousada no tronco, sente ainda pulsar o peito dela sob a nova pele. E abraçando com seus braços os ramos como se membros fossem, beija o tronco. Recusa, contudo, o tronco os seus beijos. O deus disse-lhe:

— Mas quando não possas ser a minha esposa, serás a minha árvore, isso asseguro! Ó loureiro, nos cabelos sempre te trarei! E minhas cítaras sempre também e minhas aljavas. Tu estarás junto aos generais

latinos, quando então o canto feliz entoar o triunfo e os Capitólios verão as amplas pompas. Nos umbrais augustos tu mesmo, guardião fidelíssimo, estarás ante as portas e defenderás esse carvalho central. E como, por causa dos cabelos intonsos, minha cabeça é juvenil, tu também sempre há de levar as perpétuas honras da fronde!

Cessara Peão: com os ramos há pouco constituídos, o loureiro anuiu e pareceu ter agitado a copa como se sua cabeça fosse.

Calisto – Tradução de Davi Jardim Junior

Entretanto, o pai onipotente anda ao redor das ingentes muralhas do céu, e as examina, temendo que ele possa desabar em algum ponto abalado pela violência do fogo. Após verificar que estavam firmes e sólidas, observou atentamente as terras e as provações dos homens. Preocupa-se, porém, mais que tudo com a Arcádia; restabelece o curso das fontes e dos rios que ainda não se atreviam a correr, devolve a relva à terra, as frondes às árvores e faz reverdecer os bosques maltratados. Durante essas frequentes idas e vindas, seus olhos contemplaram a donzela nonacrínia, e o fogo da paixão lhe ardeu até os ossos. Não era ela mulher de amaciar a lã alterar o penteado dos cabelos. Presa à veste por uma fivela, tinha os revoltos cabelos cingidos por uma fita branca, a mão armada, ora por um leve dardo, ora por um arco; era um soldado de Febe. Jamais pisou o Menalo virgem mais querida de Trivia. Nenhum poder, porém, dura muito tempo.

O sol estava alto, tendo ultrapassado a metade de seu curso, quando ela entrou no bosque, nenhuma árvore do qual o tempo matara. Tirou do ombro a aljava, afrouxou o arco flexível, e repousava estendida na relva, com a nuca apoiada no carcás sarapintado. Como Júpiter a vê, cansada e desprotegida, diz consigo mesmo: “Eis uma aventura que minha esposa certamente ignorará, ou se ficar sabendo... vale, vale bem uma discussão”. Sem demora, assume o aspecto e os modos de Diana e exclama: “Ó donzela que fazes parte de minhas companheiras, em que lugares caçastes?” A virgem levanta-se da relva. “Salve deusa, para mim maior (não me importo que ele me ouça) do que Júpiter”, exclama. Júpiter sorri, ao ouvi-la, e, muito satisfeito de ver-se preterido por si mesmo, beija-a, não com o recato com que uma virgem beijaria. Ela se dispõe a contar em que florestas caçara, mas ele impede, com o seu abraço, e revela-se quem é, e não sem culpa. Ela, por seu lado, resiste, tanto quanto pode uma mulher; se a visses, filha de Saturno, terias menos raiva! Mas contra quem poderia triunfar uma donzela e contra

Júpiter que deus? Júpiter, vencedor, volta ao éter. Ela só sente ódio por aquele bosque, por aquela floresta cúmplice, e, ao deixa-la, quase se esqueceu de levar a aljava com as flechas e o arco que pusera perto.

Eis, porém, que, acompanhada pelo cortejo de suas companheiras, Dictina sai do alto do Menalo, orgulhosa, com as feras que caçara, e, avistando a donzela, a chama. Calisto foge, receando, a princípio, que Júpiter se disfarçasse na deusa. Quando viu, porém, que também avançavam as outras virgens, percebeu que não se tratava de uma cilada e foi se juntar a elas. Ah! Como é difícil impedir que transpareça no rosto um pecado! Mal levanta os olhos do chão; não caminha, como costumava, ao lado da deusa, à frente de todo o cortejo; guarda silêncio e o rubor trai a sua vergonha. Se não fosse virgem, Diana poderia perceber, por mil indícios, a sua culpa. As ninfas, segundo se diz, perceberam. O crescente da lua ressurgira pela nona vez em seu disco, quando a deusa, caçando, fatigada com o calor, encontrou um bosque muito fresco, por onde corria um regato murmurante, revolvendo a areia com suas águas. Diana agradeceu-se do lugar e tocou com o pé a superfície da água. E, depois de manifestar a sua aprovação, assim falou: “Estamos longe de qualquer espectador. Banheмоs nesta água os corpos nus”. A parráside enrubesceu. Todas se despem; ela procura retardar. Como insiste, arracam-lhe a roupa, e, então, o seu corpo nu revela a culpa. Atônita, procura ocultar o ventre com as mãos. “Para longe daqui!”, exclama Cíntia. “Não poluas as fontes sagradas!” E ordena que se afaste das outras.

Havia muito tempo que a esposa de Júpiter Tonante estava a par de tudo, e adiar para ocasião mais oportuna o pesado castigo. Não havia motivo para adiar por mais tempo; sua rival – para desespero de Juno – dera à luz o menino Arcas. E, enquanto olha enfurecida, a deusa exclama: “Em verdade, nada mais faltava, adúltera, que fosses fecunda, que tornares público o ultraje pelo parto e teres deixado testemunho do procedimento vergonhoso de meu esposo Júpiter. Não ficarás impune. Com toda a certeza, privar-te-ei dessa aparência com que te comprazes e com a qual, maldita, agradaste ao meu marido”. Disse, e se erguendo diante dela, agarrando-a pelos cabelos, fê-la abaixar-se, de rosto contra o chão. Calisto estende os braços, súplice; os braços começam a cobrir-se de pelos negros e eriçados; as mãos se encolhem e as unhas se alongam em garras aduncas e tomam o lugar dos pés; a boca, antes louvada por Júpiter, escancara-se deformada. E, a fim de que as preces e as súplicas não comovessem, é-lhe retirado o dom da fala e sai-lhe da garganta uma voz iracunda e ameaçadora. No entanto, toda a mentalidade antiga permanece na urso em que ela agora se transformou; seus gemidos

constantes testemunham o sofrimento, e levanta para o céu as mãos disformes, e os astros sentem, pois não podem dizer, a ingratidão de Júpiter. Ah! Quantas vezes, não se atrevendo a repousar sozinha na floresta, errou diante de sua casa e nos campos que eram outrora seus! Ah! Quantas vezes foi perseguida, através dos rochedos, pelos latidos dos cães e, caçadora, fugiu a terrorizada, com medo dos caçadores! Muitas vezes escondeu-se das feras, esquecendo-se quem era, e, urso, tremeu de horror avistando os ursos nas montanhas, e apavorou-se com os lobos, muito embora seu pai fosse um deles.

Árcade

Eis que o filho da filha de Licáon cresceu sem conhecer a mãe, e contava pouco mais ou menos quinze anos de idade. Enquanto persegue as feras, enquanto procura os bosques mais propícios, tendo rodeado de armadilhas as florestas do Erimanto, encontra sua mãe. A qual parou, ao ver Árcade e pareceu reconhecê-lo. O jovem recua e aterroriza-se, sem saber por que, ao ver os olhos imóveis fixados nele, e, como a oura fez menção de aproximar-se, ia trespassar-lhe o peito com a arma implacável. Impediu-o o onipotente, e, ao mesmo tempo, evitou o crime e ergueu-os nos ares e os levou, empurrados velozmente pelo vento, colocando-os no céu, como dois astros vizinhos.

Juno inflama-se de ira, quando sua rival brilhou entre os astros, e desceu até o mar em procura da lava Tétis e do velho Oceano, os quais tantas vezes os deuses têm reverenciado, dizendo-lhes, quando eles perguntaram o motivo da sua vinda: “Indagais por que eu, rainha dos deus, vim até aqui, deixando a morada etérea? Uma outra ocupa meu lugar no céu. Mentirei se, quando a noite escurecer o orbe, não virdes, colocados recentemente no alto do céu, para me ultrajarem, duas estrelas, ali onde o último círculo, o que ocupa o menor espaço, rodeia a extremidade do eixo. Na verdade, por que evitar ofender Juno, e temer-la, ofendida, em sua cólera, se só benefício quando quero prejudicar? Oh! Quanto consegui! Quanto é grande o meu poder! Proibi-lhe de ser humana, ela se tornou deusa. É esse o castigo que imponho aos culpados, é esse o meu grande poderio. Que ela tome a antiga forma, que Júpiter a livre de seu aspecto de fera, como já fez para a argólica Foronide! E por que, expulsando Juno, não a colocaria no meu leito, não teria Licáon como sogro? Mas vós, se vos afeta o desprezo que ofende vossa pupila, interditei o pélagos cerúleo à Ursa Maior e expulsai esse astro acolhido no céu a troca do adultério, para que a devassa não manche essas águas puras”.

Calisto – Tradução de Juvino Alves Maia Junior

Mas o pai onipotente percorre em torno das ingentes fortificações do céu

E as examina para que nada desabe abalado pela força do fogo.

Depois que as vê firmes e que estão em sua robustez,

Observa as terras e os labores dos homens.

Contudo o cuidado de sua Arcádia é mais caro para ele:

Restitui fontes e rios que ainda não ousam correr

E dá à terra relva, folhagens

Às árvores, e ordena que os bosques prejudicados reverdeçam.

Enquanto vai e vem cuidadoso, detém-se em uma virgem

nonacrina, e agradável fogo

inflamou-lhe os ossos. Não era trabalho dela amaciar a lã puxando-a

nem por disposição variar a cabeleira; quando apertara a veste com fivela,

os cabelos negligenciados com alva fita,

e tomara com a mão ora o leve dardo, ora o arco,

era um soldado de Febe: nenhuma ninfa mais grata à Trívia do que esta

Alcançou o Mênalon. Mas nenhum domínio é longo.

O Sol, alto, tinha passado além da metade,

Quando ela adentra um bosque, que nenhuma idade tinha rebaixado.

Aí tira do ombro a aljava e afrouxa o maleável

Arco, e deitava-se no solo que a erva cobrira

E comprimia a ornada aljava com a nuca reposta.

Quando Júpiter a viu fatigada e livre de vigilância,

“Certamente desta cilada minha esposa não saberá” diz,

“ou, se vier a saber, as contendas são ó são de tanta importância!”

Em seguida se investe do aspecto e do hábito de Diana

E diz: “Ó virgem, parte única de minhas companheiras,

Em quais montes andaste à caça?” A virgem se levanta

Da relva e disse “salve nune, presença maior do que Júpiter,

Mesmo que ele me ouça.” Ele ri e ouve,

E folga em ser preferido a si mesmo, dá-lhe beijos

Nem muito moderados, nem como devem ser dados por uma virgem.

A ela que se preparava a narrar em qual bosque havia caçado,
 Ele impede com um abraço e mostra-se, não sem crime.
 Ela na verdade luta contra, quanto uma mulher possa lutar
 (Oxalá pudesses ver, Saturnia: serias mais doce!)
 Ela na verdade luta: mas que homem uma garota podia superar?
 Ou quem é que podia superar Júpiter? – busca o éter superior o

vencedor

Júpiter: para ela odioso é o bosque e a cúmplice floresta.
 De lá retornando o passo, quase esqueceu-se de levar a aljava
 Com dardos e o arco, que tinha suspendido.

Eis que, acompanhada de seu coro, Dictina avançando
 Pelo alto Mênalos e, com soberba matança de feras,
 Dirige-lhe o olhar e a chama: ouvindo ser chamada, ela foge,
 Primeiro teme que Júpiter estivesse nela.
 Mas depois que viu as ninfas igualmente caminhar,
 Percebeu não haver dolo e juntou-se ao número delas.
 Ah, quão difícil é não revelar um crime pelo olhar!
 A custo eleva os olhos do chão, nem, como antes costumava,
 Fica ao lado da deusa, nem é a primeira de todo grupo,
 Mas fica em silêncio e dá sinais de rubor do pudor ferido;
 E, somente porque é virgem, Diana podia perceber
 Por mil sinais a culpa; as ninfas, dizem, perceberam.
 Ressurgiam os chifres da lua na nona vez,
 Quando a deusa, fatigada da caça por causa das chamas

fraternas,

Encontrou um fresco bosque, do qual um regato, escorrendo
 com murmúrio,

Ia e revolvía areias contritas.

Como louvou o lugar, tocou com o pé a superfície das águas:
 Tendo elas também louvado, diz “está longe toda testemunha;
 Banhe-nos nossos corpos nus com abundante água.”

A parrásia¹³⁶ erubesciu. Todas depõem as vestes:
 Uma só busca demorar. Hesitando, a veste foi tirada;
 Deposta a veste, com o corpo nu o crime se expôs.

A ela, querendo sem jeito esconder o ventre com as mãos,
 Disse Cíntia “vá para longe daqui, não poluas as sacras
 fontes!”

E ordenou afastar-se de seu séquito.

Percebera isto há tempo a esposa do grande tonante

E adiará para tempos oportunos graves penas.
 Motivo de demora não há, e já o menino Árcade (por isso mesmo

Afligi-se Juno) tinha nascido de uma amante.
 Com este nascimento, voltou sua cruel intenção e logo
 Disse “exatamente ainda faltava isto, adúltera,
 Que fosses fecunda, e que com o parto a injúria se tornasse
 Conhecida, e fosse atestada a desonra de meu Júpiter.
 Não ficarás impune: retirarei sem dúvida tua beleza,
 De que te agradas e com que agradas, inoportuna, a meu marido.”

Disse e, tomados os cabelos, fez aquela que antes olhava frente a frente

Inclinada ao chão. Estendia súplice os braços:
 Os braços começaram a eriçar tufo de pelos negros
 As mãos, a curvar-se e a crescer nas aduncas garras
 E a exercer ofício dos pés, e rosto, outrora louvado por Júpiter,
 Começa a tornar-se disforme com ampla boca.
 E para que preces e palavras que imprecam não dobrem os ânimos,

É-lhe tirado o poder falar; uma voz iracunda, ameaçadora
 E plena de terror é trazida da rouca garganta.
 Ela transformou-se em ursa, contudo a mente antiga permaneceu,

E com contínuo gemido atestou suas dores
 Tais como mãos eleva ao céu e aos astros
 E ao ingrato Júpiter, como não pudesse dizer, sente.
 Ah, quantas vezes não ousou repousar, só, na floresta,
 E errou perante sua casa, outrora, em seus campos!
 Ah, quantas vezes foi perseguida com latidos de cães pelos penedos

E, caçadora, fugiu aterrorizada de medo de ser caçada!
 Muitas vezes escondeu-se, tendo visto feras, esquecida do que era,

E, sendo ursa, assustou-se com ursos avistados nos montes
 E temeu lobos, ainda que seu pai estivesse entre eles.

De repente surge Arcas, o filho da filha de Licaon, sem saber da mãe,

Mais ou menos quinze anos de idade:

Enquanto persegue feras, enquanto escolhe passagens
adequadas

Para redes de armadilha, percorre as florestas de Erimanto,
Topou com sua mãe, que, tendo Árcas sido visto, parou
E ficou como quem reconhece. Ele foge dela,
Que mantém os olhos fixos nele sem fim,
E sem a reconhecer temeu muito, quando ela quis chegar mais

perto,

Estivera a ponto de transfixar-lhe o peito com dardo mortal.
O onipotente igualmente a eles e ao que é nefando reteve
E suspendeu e impôs ao célere vento que os raptasse pelos ares
E os fez astros vizinhos no céu.

Irou-se Juno, depois que sua rival brilhou entre os astros,
E desceu ao mar junto à encanecida Tétis
E ao velho Oceano, cuja reverência move
Sempre os deuses, e aos que buscam saber a causa dessa viagem
começa a falar:

“Quereis saber por que a rainha dos deuses de etéreos
Assentos esteja aqui? Uma outra tem o céu, por mim.
Mentirei, se, quando a noite tiver feito o mundo obscuro,
Vós não verdes ali no mais alto céu estrelas, meus ferimentos,
Há pouco honradas, onde o último brevíssimo círculo
Rodeia o eixo extremo no espaço.
Há na verdade por que alguém não queira ultrajar Juno
E trema de medo dela ofendida, que, única, sou útil a quem me

prejudica?

Ó quanto eu fiz! Que vasta potência é a nossa!
Vetei que fosse humana: ela foi feita deusa. Como eu imponho

penas

A culpados, assim é meu grande poder.
Reivindique a antiga face e deixe o aspecto ferino,
Porque ele fez antes com a argólica Forônide.
Por que, tendo sido expulsa Juno, não se casa com ela
E a coloca no meu tálamo e toma Licaon por sogro?
Mas, se o desprezo de vossa criança ferida vos toca,
Afastai o Setentrião do abismo cerúleo
E os astros recebidos no céu, graças a um estupro,
Repeli, para que uma adúltera não seja banhada no puro mar.”

Aretusa. Triptolemo – Tradução de Davi Jardim Junior

“A benfazeja Ceres, tranquila desde que recuperou a filha, quer saber a causa da tua fuga, Aretusa, e por que és uma fonte sagrada. Calaram-se as águas, das quais emergiu a cabeça da deusa, que, depois de ter secado com as mãos os verdes cabelos, contou os antigos amores do rio Élide.

“Eu era uma das ninfas que existem na Acaia”, disse ela. “Nenhuma outra com mais entusiasmo percorreu os bosques, nenhuma outra com mais entusiasmo preparava as armadilhas. Se bem, todavia, que eu jamais tenha procurado ter fama e beleza, apesar de ser corajosa, era por ser bela que me louvavam. Eu não me enviaíecia com essa beleza, motivo de tantos louvores; aquilo com que as outras costumam se deleitar, me fazia enrubescer, em minha rústica candura, e imaginava que agradar era um crime. Lembro-me de que voltava cansada da floresta de Estinfale; fazia calor, e o cansaço acentuava o efeito do calor. Encontro um rio que corria calmo e sem ruído, tão transparente que se podia ver o fundo, contar todas as pedras que lá havia, tão tranquilo que até se poderia duvidar que ele corresse. Alvos salgueiros e choupos alimentados pela água espontaneamente ofereciam sombras às margens do rio. Aproximei-me, e, comecei mergulhando as plantas dos pés, depois as pernas até o jarrete; não satisfeita, desato o cinto, penduro as finas vestes em um ramo de salgueiro, e, nua, mergulho na água. Enquanto a corto, nadando em todas as direções e agitando os braços, tenho a impressão de ouvir um murmúrio vindo do fundo da água. Atemorizada, subo para a margem do rio mais próxima. “Aonde vais tão depressa, Aretusa?”, perguntou-me Alfeu, no meio da água. ‘Aonde vais tão depressa?’, repetiu, com voz rouca. Tal como me achava, fugi sem as vestes: eu as tinha deixado na outra margem. Ele me persgüe, mais ardente de desejo por ver-me nua, parecendo pronta a satisfazê-lo. Quanto mais eu corria, mais feroz ele me perseguia, como fogem do açor as pombas de asas trepidantes, como costuma o açor perseguir as trêmulas pombas. Tive forças para correr até junto de Orcomenon, Psopide e Cilene, até os recantos do Menálio, o gélido Erimanto e Élis, e ele não foi mais veloz do que eu. Menos resistente, porém, eu não podia continuar por mais tempo na corrida; ele tinha vigor suficiente para um grande esforço. Corri, no entanto, através de campos cobertos de árvores, penhascos, rochedos e lugares onde não havia caminhos. Eu tinha as costas voltadas para o Sol; vi diante de meus pés uma sombra comprida... a não ser que fosse o medo que me fizesse ver... mas sem sombra de dúvida, o ruído dos passos me aterrorizava e o sopro forte da

respiração agitava as fitas que prendiam os meus cabelos. Exausta de cansaço, com a fuga, exclamo: ‘Fui apanhada. Socorre, Dictina, tua escudeira, a quem muitas vezes confiaste a guarda do arco e das setas guardadas na tua aljava!’ A deusa comoveu-se e, tirando das nuvens espessas uma delas, lançou-a em cima de mim. O rio anda em roda do nevoeiro que me envolve, e, estonteado, procura-me na orla da nuvem vazia. Por duas vezes, sem o saber, dá a volta do esconderijo onde a deusa me colocara, e chama, por duas vezes: ‘Eia, Aretusa! Eia, Aretusa!’ Qual era, então, infortunada, o meu estado de espírito? Não seria o do cordeiro quando ouve os lobos uivando furiosos em torno do aprisco? Ou o da lebre que, escondida nos sarçais, vê as bocas dos cães inimigos e não se atreve a fazer um movimento? Alfeu, no entanto, não se afasta; não vê qualquer pegada para além; vigia nuvem e o lugar. Um suor frio cobre-me o corpo prisioneiro, gotas azuladas escorrem dele por toda parte; em toda parte onde coloco o pé, surge uma poça de água e o orvalho escorre de meus cabelos; e, em menos tempo do que levo para te narrar estes fatos, transformo-me em fonte. O rio, porém, reconhece aquelas águas amadas, e, abandonando a aparência humana que assumira, retoma o próprio aspecto, a fim de misturar com as minhas as suas águas. Diana fende a terra, e eu, mergulhando em escuras cavernas, sou trazida à Ortúgia, que me é grata, porque tem o cognome de minha querida deusa, e que, pela primeira vez, me trouxe até em cima, ao ar livre.

“Aretusa terminou o relato. A deusa da fertilidade atrelou dois dragões ao seu carro e lhes meteu o freio na boca, e foi levada, cortando o ar entre o céu e a Terra, e dirigiu o leve carro até Triptolemo, na cidade da Tritônia, a quem mandou plantar as sementes que lhe deu, parte em terra inculta e parte em terra já há muito tempo cultivada. O jovem já havia sido levado nos ares sobre a Europa e a terra asiática; chega às plagas da Cítia, onde reinava Linco. Dirige-se à morada do rei, e expõe por onde viera, a causa da viagem, seu nome e sua pátria. ‘Minha pátria é a famosa Atenas e Triptolemo é o meu nome’, disse. ‘Não vim de navio pela água, nem a pé pela terra: o éter abriu-se para me dar passagem. Trago presentes de Ceres, que, espalhados através de grande extensão dos campos, irão produzir messes fecundas e alimentos saborosos’. O bárbaro tem inveja: para ser ele próprio o autor de tantos benefícios, oferece hospitalidade, e ataca a arma branca o hóspede, durante o sono. Quando tentava trespassar-lhe o peito, Ceres o transformou em lince, e mandou que o jovem vindo de Mopsópio prosseguisse pelos ares o curso do carro sagrado”.

“A maior de nós todas terminou seu belo canto: as ninfas, então, unanimemente, declararam vencedoras as deusas do Hélicon. E, como as vencidas nos cobriam de insultos, disse Calfope: ‘Já que não vos bastou, por tendes competido conosco, o castigo da derrota e ajuntais insultos à vossa culpa, e nossa paciência tem um limite aumentaremos o castigo e iremos aonde a ira nos impele’. Riem as Piéridas e zombam da ameaça. Esforçam-se para falar, e, com grande gritaria, tentam nos atingir com as mãos atrevidas, mas veem asas saírem de suas unhas e os braços cobrirem de penas; cada uma vê a boca das outras virar um bico rígido, e, aves de uma nova espécie, procuram as florestas. Querendo esmurrar o peito, erguidas pelo movimento dos braços, ficam suspensas no ar, barulhentas moradoras dos bosques, as pegas. Ainda hoje, mesmo como aves, persistiu a antiga tagarelice, os gritos estridentes e um extraordinário desejo de falar.

Aretusa e Alfeu – Tradução de Luiz Henrique Queriquelli

A benfeitora Ceres, tranquila por ter a filha de volta, pergunta a ti, Aretusa, oh fonte sagrada, qual foi a causa da tua fuga. Calaram-se as ondas; a deusa levantou sua cabeça daquele alto manancial e, depois de secar seus cabelos verdes, narrou os velhos amores do rio da Élida.

‘Fui uma das ninfas que vivem na Acaia’ disse ‘e não havia nenhuma outra mais ávida que eu por atravessar as florestas e espalhar armadilhas. Mas, ainda que por mim a fama pela beleza nunca tenha sido buscada, embora eu fosse forte, chamavam-me de formosa. Meu rosto, tão louvado, sequer me agradava, e o dote do meu corpo, do que as outras costumam vangloriar-se, deixou-me envergonhada, e acreditei ser um crime gostar de mim mesma. Cansada, voltava (eu me recordo) da floresta de Estínfalo. Fazia calor, e o cansaço duplicara aquele calor. Então, descobri águas mansas sem nenhuma onda, sem fazer qualquer barulho, transparentes até o leito, através das quais era possível contar todas as pedras no fundo, pois pensarias que estavam praticamente paradas. Salgueiros brancos e álamos nutridos por aquelas águas ofereciam-lhes sombras nascidas espontaneamente em suas margens reclinadas. Cheguei perto, molhei primeiro a planta dos pés e depois até o joelho. Não contente, tiro minhas vestes e as ponho sobre aqueles salgueiros moles e recurvados, e mergulho nua nas águas. Enquanto me debato nelas e as arrasto, deslizando de mil modos, estiquei os meus braços, e não sei que barulho ouvi nas profundezas. Assustada, fiquei de pé no banco da margem mais próxima. ‘Por que a pressa, Aretusa?’ dissera Alfeu lá do meio das suas ondas, ‘por que a pressa?’ repetira

com uma voz rouca. Tal como estava, fujo sem vestes: elas estavam na outra margem. Ele me persegue e se atíça ainda mais, e porque estava nua, pareci-lhe mais disposta.

E quanto mais eu corria, mais selvagem ele me perseguia, como pombas que tremem as penas ao fugir de um falcão, como um falcão costumado a ameaçar pombas trêmulas. Até perto de Orcômeno, Psófide e Cilene, do vale do Menálio, do Erimanto gelado e da Élide, eu agüentei correr; até aí ele não foi mais rápido que eu. Mas, desigual em forças, eu não pude suportar por mais tempo aquela corrida: ele ainda podia agüentar muito mais. Corri, no entanto, por campos, por montes cobertos de árvores, até mesmo por pedras e penhascos, e por onde sequer havia um caminho. O sol estava nas minhas costas e, se não era o meu medo que me fazia ver aquilo, vi preceder diante dos meus pés uma grande sombra. Mas, sem dúvida, o som daqueles passos me aterrorizava e o bafo da sua boca soprava as fitas dos meus cabelos. Cansada pelo esforço da fuga, gritei ‘Estou presa! Intervém, Diana, por esta tua arma, a quem muitas vezes confiaste o transporte dos teus arcos e das flechas em sua aljava.’ A deusa se comoveu e, escolhendo uma dentre as nuvens mais densas, atirou-a em cima de mim. O rio examina sua presa envolta pela névoa e, sem entender, procura por ela em torno daquela nuvem cava. Tolo, ele circunda duas vezes o local onde a deusa me escondera e clama por mim: ‘Aretusa, Aretusa!’ Qual não foi a minha sensação naquele momento? Talvez aquela que uma cordeira experimenta quando ouve os lobos rosnando ao redor dos estábulos, ou aquela de uma lebre que, escondida no matagal, vê as bocas hostis dos cães e não se atreve a fazer nenhum movimento com o corpo? Ainda assim, ele não foi embora. E, posto que não vê quaisquer vestígios de pegadas para além dali, vigia a nuvem e as redondezas. Um suor frio invade meus membros atormentados. Gotas azuis caem de todo o meu corpo, e onde quer que eu movesse o meu pé, formava uma poça. O orvalho escorre dos meus cabelos e, tão rápido quanto agora te narro estes fatos, transformei-me em seivas. Mas então o rio reconhece as águas amadas e, abandonando o rosto humano que havia assumido, converte-se em suas próprias ondas para unir-se a mim. A deusa de Delos rompe a terra; imersa em cavernas cegas, sou trazida à Ortígia, ilha que, sendo grata a mim pelo cognome da minha deusa, primeiro me conduziu aos ares da superfície.

Triptólemo

Aretusa concluiu. A deusa fértil achegou duas serpentes ao carro, sujeitou suas bocas a freios e assim percorreu os céus, as terras e os ares. Seu carro ligeiro conduziu-a até o jovem Triptólemo, em uma

cidade da Tritônia. Ali, ela lhe entregou sementes e ordenou que ele espalhasse parte delas em um solo agreste e parte em uma terra já cultivada há muito tempo. Mais tarde, o rapaz, quando já tinha sido elevado aos céus da Europa e da Ásia, aportou nas praias da Cítia, onde vivia o rei Linco, e se dirigiu aos aposentos reais. Perguntaram-lhe de onde ele vinha, por que razão, por qual caminho, e qual era o seu nome. Ele respondeu: ‘minha pátria é a ilustre Atenas, meu nome é Triptólemo. Não vim em um navio pelas ondas, nem a pé pelas terras: o éter se abriu para me dar passagem. Trouxe presentes de Ceres, que, se espalhados por amplos campos, renderão colheitas frutíferas e alimentos saborosos.’

O bárbaro ficou com inveja; e para que ele mesmo pudesse ser o autor de tamanhas oferendas, recebeu o hóspede e, quando este estava no sono pesado, investiu contra ele com uma faca. Quando tentava atravessar-lhe o peito, Ceres transformou-o num lince, enviou o jovem de volta aos ares e ordenou ao mopsópio que guiasse as juntas sagradas.’

A metamorfose das piérides

A maior de todas nós terminara seu canto primoroso. E as ninfas em unanimidade declararam vencedoras as deusas que habitam o Helicão. Uma vez que as derrotadas continuaram disparando ofensas, ela disse: ‘já que é pouco terdes merecido uma humilhação no duelo e vindes ainda com mais insultos, nossa paciência tem limite. Passaremos aos castigos e, para onde a ira nos chamar, seguiremos.’

Rindo, aquelas insolentes da Emácia desprezam as palavras de ameaça. Quando, em meio àquela gritaria, suas mãos atrevidas tentaram nos acertar, viram sair penas das suas unhas, e os braços cobrirem-se de plumas. Uma vê o rosto da outra endurecer, formando um bico duro, e novos pássaros surgem na floresta. Enquanto se debatem, são elevadas pelos braços em movimento e, então, pairam no ar aquelas pegadas: insultos das florestas. E até hoje permaneceu nesses seres alados essa antiga tagarelice, esse canto rouco e esse desejo louco de falar.”